



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FÁBIO BARBOSA DE SOUZA

“LIBERDADE ERA O QUE O BERIMBAU PEDIA”: A PRÁTICA MUSICAL NA
ACADEMIA DE CAPOEIRA PRAIA DE SALVADOR

CURITIBA

2018

FÁBIO BARBOSA DE SOUZA

“LIBERDADE ERA O QUE O BERIMBAU PEDIA”: A PRÁTICA MUSICAL NA
ACADEMIA DE CAPOEIRA PRAIA DE SALVADOR

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre em Música, no Curso de
Pós-Graduação em Música, Setor de Artes da
Universidade Federal do Paraná.

Linha de Pesquisa: Musicologia Histórica/
Etnomusicologia

Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre Vásquez

CURITIBA
2018

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)
(Elaborado por: Sheila Barreto CRB9-1242)

De Souza, Fábio Barbosa

“Liberdade era o que o berimbau pedia”: a prática musical na Academia de Capoeira Praia de Salvador / Fábio Barbosa de Souza – Curitiba, 2018. 183 f.


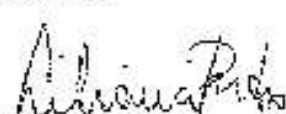
Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre Vásquez
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Etnomusicologia. 2. Capoeira. 3. Prática Musical. I. Título.

CDD 780



Ata centésima sexagésima primeira, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando Fábio Barbosa de Souza. No vigésimo segundo dia de março de dois mil e dezoito, às dezessete horas, na sala 208, no Departamento de Artes, do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **Edwin Pitre-Vásquez (UFPR)**, orientador, **Eurides de Souza Santos (UFPR)**, *por Skype*, e **Liliana Porto (UFPR)**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Música, para a sessão pública de defesa da dissertação intitulada: " "Liberdade Era o que o Berimbau Podia": A Prática Musical na Academia de Capocira Praia de Salvador", apresentada por Fábio Barbosa de Souza. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. O senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra à primeira examinadora, *por Skype*, sendo concedido ao candidato tempo para as respostas; concedeu-se a palavra à segunda examinadora, para as suas arguições, seguidos pela defesa do candidato. Na sequência, o Professor **Edwin Pitre-Vásquez** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora reuniu-se em sigilo para avaliação final do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou ~~aprovado~~ o candidato, que ~~RETENHA~~ o título de Mestre em Música após a observância do disposto no Art. 45 da Resolução 32/17 do CEPE, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no vigésimo segundo dia de março de dois mil e dezoito.
XXXXXXXXXXXXXX



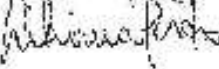

Dr. Edwin Pitre-Vásquez
(UFPR)
Dr. Eurides de Souza Santos
(UFPR)
Dr. Liliana Porto
(UFPR)
Fábio Barbosa de Souza

PARECER

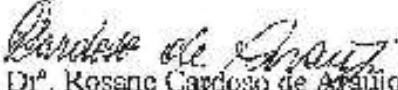
Defesa de dissertação de mestrado de **Fábio Barbosa de Souza** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Edwin Pitre-Vásquez**, **Eurides de Souza Santos** e **Liliana Porto**, arguiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: **"Liberdade Era o que o Berimbau Pedia": A Prática Musical na Academia do Capoeira Praia de Salvador**."

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Edwin Pitre-Vásquez (UFPR)		APROVADO
Eurides de Souza Santos (UFPR)		APROVADO
Liliana Porto (UFPR)		APROVADO

Curitiba, 22 de março de 2018.


Prof.^a Dr.^a Rosane Cardoso de Araújo
Coordenadora do PPGMúsica



SALVE!

Assim como fazemos na capoeira, venho aqui saudar todas as pessoas importantes no desenvolvimento dessa pesquisa:

SALVE pai OXALÁ provedor de tudo, Meu pai OXÓSSI que ajudou nessa caçada, OGUM, YEMANJA, OXUM, XANGÔ e IANSÃ, assim como meu Pai CABOCLO TUPINAMBÁ, seu EXU CAPA PRETA e a MARIA PADILHA DO CABARÉ e a todos os guias que me deram força para manter a sanidade mental durante a produção desse trabalho.

SALVE a minha vovó BRASELINA que já não se encontra nesse plano mas que me mostrou como persistir sempre. Te amo Vó.

SALVE a meus pais, DIVONSIR e ALBERACI que sempre acreditaram em mim. Amo Vocês!

SALVE ao meu orientador Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vasquez e ao GRUPETNO por me inserir no campo da Etnomusicologia atual.

SALVE a Dr^a Janaína Moscal que, mesmo sem a obrigação e cheia de coisas a fazer, revisou e comentou o presente trabalho, serei eternamente grato Jana, saiba que você é uma grande referência para mim.

SALVE a professora Dr^a. Eurides dos Santos que se dispôs a vir de tão longe para avaliar esse humilde trabalho.

SALVE a professora Dr^a Liliana Porto por toda a sua ajuda na confecção desse trabalho. Quero que saiba que você é uma referência para mim.

SALVE aos meus colegas de pós graduação que se tornaram irmãos: Julio Borba, Francisco Okabe, Ms. Cainã Alves, Ms. Luciano Candemil, Ms. Frederico Pedrosa, entre tantos outros.

SALVE à todas pessoas que me ajudaram nesse período tão complexo da minha vida, prestando todo tipo de ajuda: Daniela e Aline Mainardes , Kelly Borba, Ms. Carlos Ramos, Twigy Emanuela, Ms. Ariana Guides, Grupo Reviver, Carolina Funés, Mãe Rosiele Anhaia, Luciano Koehler, Constance Modesto.

SALVE a todos meus projetos musicais que me serviram de escape para a pressão da pós graduação: Banda Marcial Marista PIOXII, Pitombas do Amor, Rasura, todos os blocos de carnaval de Curitiba e a Orquestra à Base de Riso que está nascendo agora.

SALVE a todo grupo ACAPRAS que considero como uma família. Em especial ao Mestre Silveira por apoiar esse trabalho, Mestre Olímpio que me ensinou os primeiros toques de berimbau, Instrutor Gasparetto, Contramestre Karateca, Mestre Sena, Formado Junior, Estagiário Chumbinho, e a todos os demais membros sem exceção.

E por fim, mas não menos importante, SALVE a CAPES que financiou e me cedeu a oportunidade de realizar o sonho de fazer esta pesquisa tão gratificante para mim. VIDA LONGA À CAPES!

*'A Capoeira é para o grupo ACAPRAS,
uma alternativa de vida, alternativa esta
que realmente faz a diferença em
nossas vidas'*

Mestre Silveira (1999)

RESUMO

Essa dissertação propõe-se a investigar as práticas musicais que permeiam as atividades da Academia de Capoeira Praia de Salvador, a partir de uma perspectiva etnomusicológica. O grupo é fundado por Mestre Silveira, que encontra na Penitenciária Estadual do Paraná um espaço de consolidação para a prática de capoeira. Hoje o grupo conta com filiais dentro e fora do sistema penitenciário no Paraná e Santa Catarina. Para coletar os dados, utilizo as ferramentas metodológicas da etnografia e a experiência adquirida enquanto membro do grupo. Informações sobre os instrumentos, as canções autorais e os rituais nos mostram como a prática musical permeia o ambiente do grupo, assim como pontua peculiaridades do grupo, como seu regime hierárquico, os meios de punição e os pensamentos sobre o conceito de 'liberdade'.

Palavras-Chave: Etnomusicologia, Música de Capoeira, ACAPRAS, Capoeira Paranaense, Prática Musical.

ABSTRACT

This dissertation proposes to investigate the musical practices that permeate the activities of the Academia de Capoeira Praia de Salvador, from an ethnomusicological perspective. The group is founded by Mestre Silveira, who finds in the State Penitentiary of Paraná, a field of consolidation for the practice of capoeira. Today the group has teaching points inside and outside the penitentiary system in Paraná and Santa Catarina. To collect the data, I use the methodological tools of ethnography and the experience gained as a member of the group. Information about the instruments, the songs and the rituals show us how the musical practice permeates the group's environment, as well as punctuates peculiarities of the group, such as its hierarchical regime, means of punishment and thoughts about the concept of 'freedom'.

Key-words: Ethnomusicology, Capoeira Music, ACAPRAS, Capoeira in Paraná, Musical Practice.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: UMA BARRACA DE FEIRA	33
FIGURA 2: LE VIEL ORPHEÉ AFRICAIN (ORICONGO).....	34
FIGURA 3: NEGROES FIGHTING BRASILIS.....	35
FIGURA 4-NEGROS VOLTEADORES	36
FIGURA 5:JOGAR CAPOËRA OU DANSE DE LA GUERRE.....	37
FIGURA 6: RELATO SOBRE CAPOEIRAGEM NO DESFILE DA BANDA DE MÚSICA.	40
FIGURA 7. OS BRABOS DO RECIFE	42
FIGURA 8: MESTRE BIMBA.....	47
FIGURA 9: CAPOEIRA COM VIOLA	53
FIGURA 10: MESTRE SILVEIRA.....	57
FIGURA 11: MESTRE OLÍMPIO	59
FIGURA 12. MESTRE CAIÇARA.....	63
FIGURA 13: MESTRE LIMÃO.....	65
FIGURA 14: MESTRE LIMÃO COM MESTRE BIMBA	66
FIGURA 15: SISTEMA DE GRADUAÇÃO ACAPRAS	69
FIGURA 16 - BRASÃO DA ACAPRAS.....	78
FIGURA 17 - DESCASCANDO A VERGA	79
FIGURA 18 - LAÇO FEITO NO ARAME	80
FIGURA 19 - ARAME ENCAIXADO NA VERGA	81
FIGURA 20- ESTAGIÁRIO CHUMBINHO ENVERGANDO UM BERIMBAU	82
FIGURA 21 - BERIMBAU MONTADO, VERGA, CABAÇA E CORDÃO	83
FIGURA 22 - FOLDER DA OFICINA DE MUSICALIZAÇÃO.....	85
FIGURA 23 - ESTAGIÁRIO CHUMBINHO TOCANDO BERIMBAU EM SUA CASA	86
FIGURA 24 - CAXIXIS PREPARADOS PARA A RODA APÓS O TREINO DO CONTRAMESTRE CORAL	87
FIGURA 25 – INTERAÇÃO DOS ALUNOS.....	87
FIGURA 26 - NOTA PRESA E NOTA SOLTA.....	88
FIGURA 27- CONTRAMESTRE KARATECA UTILIZANDO ONOMATOPÉIAS SOLFEJADAS	90
FIGURA 28 - CORDÕES AZUIS SENDO TESTADOS PARA TROCAR DE GRADUAÇÃO	91

FIGURA 29 - RODA DE CAPOEIRA- GRADUADO FÁBIO [EU] TOCANDO ATABAQUE.....	93
FIGURA 30 - GLOSSÁRIO DE SINAIS - ATABAQUE	94
FIGURA 31 - ALUNO APRENDENDO ATABAQUE.....	95
FIGURA 32 - ESTAGIÁRIO GELSON TOCANDO PANDEIRO	98
FIGURA 33 - ALUNO ALEX TOCANDO AGOGÔ.....	99
FIGURA 34 - INSTRUTOR GRANDE COBRANDO ALUNOS	102
FIGURA 35 - BANDEIRA DA ACAPRAS	107
FIGURA 36 - PREPARAÇÃO PARA A EXECUÇÃO DO HINO	108
FIGURA 37 - EXECUÇÃO DO HINO	109
FIGURA 38 - INÍCIO DO HINO	110
FIGURA 39 - TRECHO DO HINO	113
FIGURA 40 - CAPA DO CD.	116
FIGURA 41 - CONVITE PARA A RODA MENSAL DO CONTRAMESTRE KARATECA.....	121
FIGURA 42 - FORMAÇÃO DA BATERIA.....	122
FIGURA 43 - PREPARATIVOS PARA A RODA	123
FIGURA 44 - INÍCIO DA RODA	124
FIGURA 45 - SAUDAÇÃO.....	125
FIGURA 46 - BATERIA EM PÉ	127
FIGURA 47- ADEUS ADEUS.....	128
FIGURA 48 - MESTRE SILVEIRA ENCERRANDO A RODA.....	129
FIGURA 49 - SAUDAÇÃO AO MESTRE PÓS RODA.....	130
FIGURA 50 - ALUNOS TOCANDO NO INTERVALO DO TREINO.....	137
FIGURA 51-ALUNOS TREINANDO	138
FIGURA 52- RODA PÓS TREINO	138
FIGURA 53- RODA SEM BATERIA	139
FIGURA 54 - INSTRUTOR GASPARETTO CONVERSANDO COM OS ALUNOS	140
FIGURA 55 - MESTRE SILVEIRA MINISTRANDO OFICINA	141
FIGURA 56 - MESTRES AVALIANDO OS ALUNOS	142
FIGURA 57 - ALUNOS FAZENDO TESTE PARA TROCA DE GRADUAÇÃO	142
FIGURA 58 -CORDÕES	145
FIGURA 59 - NASCIMENTO DA LUZ PRÓPRIA	147
FIGURA 60 - ALUNOS TOCANDO ANTES DO EVENTO	149

FIGURA 61-PROFESSORES EM HORÁRIO DE ALMOÇO	150
--	-----

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: GRADUAÇÃO INFANTIL.....	67
TABELA 2: GRADUAÇÕES ADULTAS.....	68
TABELA 3: GRADUAÇÕES SUPERIORES.....	69
TABELA 4 - GLOSSÁRIO DE SINAIS - BERIMBAU	89
FIGURA 30 - GLOSSÁRIO DE SINAIS - ATABAQUE	94
TABELA 5 - GLOSSÁRIO DE SINAIS - PANDEIRO	97

SUMÁRIO

1. ‘VEM JOGÁ MAIS EU! INTRODUÇÃO.....	13
2. ENTRANDO DE ‘AHÚ’: ORIENTAÇÕES METODOLÓGICAS.....	19
2.1 ETNOMUSICÓLOGO VERDE-AZUL.....	24
3. MÚSICA (D)E CAPOEIRA: APONTAMENTOS SOBRE A RELAÇÃO DAS PRÁTICAS NA LITERATURA.....	32
3.1 PRIMÓDIOS DA PRÁTICA MÚSICAL NA CAPOEIRA: APONTAMENTOS SOBRE OS REGISTROS ICONOGRÁFICOS.....	32
3.2 A PROCURA DA MÚSICA PARA A PRÁTICA: AS MALTAS DE CAPOEIRA..	39
3.3 ENTRANDO NA ACADEMIA: A CAPOEIRA BAIANA	45
4. “SONHO DE LIBERDADE”: A ACADEMIA DE CAPOEIRA PRAIA DE SALVADOR	56
4.1 LINHAGEM DE MESTRES	61
4.1.1 Mestre Aterrê.....	61
4.1.2. Mestre Caiçara	62
4.1.3. Mestre Limão de Santo Amaro	64
4.2 INTERIOR DA COMUNIDADE	67
5. “AO REPIQUE DOS PANDEIROS, BERIMBAUS E AGOGÔS”: INSTRUMENTOS E CANÇÕES DA ACAPRAS.....	75
5.1 INSTRUMENTOS MUSICAIS USADOS NA ACAPRAS.....	75
5.1.1. Berimbau	77
5.1.2 Atabaque	92
5.1.3. Pandeiro	96
5.1.4 Agogô	98
5.1.5. Coro e Palmas.....	101
5.2 CÂNTICOS	103
5.2.1 Hino Oficial da Academia de Capoeira Praia de Salvador	106
5.2.2 “Sonho de Liberdade”	114
6 “VOU AFINÁ MEU BERIMBAU P’RA TOCÁ SÃO BENTO GRANDE”: O USO DA MÚSICA.....	120
6.1 A RODA DA ACAPRAS	120
6.2 A MÚSICA NO TREINO DA ACAPRAS.....	136
6.3 PADRONIZAÇÃO E BANCADA.....	141

6.4	BATIZADOS.....	143
6.4.1	Formatura.....	145
6.5	A MÚSICA NOS MOMENTOS DE LAZER	149
7	“FOI DOIS P’RA ENCERRÁ”: CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
	REFERÊNCIAS	157
	APÊNDICE A – TRANSCRIÇÕES MUSICAIS	165
	APÊNDICE B – LETRAS DAS MÚSICAS DO CD SONHO DE LIBERDADE.....	183
	APÊNDICE C - TRANSCRIÇÃO DA FALA DO CONTRAMESTRE KARATECA	193
	ANEXO A – CERTIFICADOS	197
	ANEXO B – FOTOS.....	202

1. 'VEM JOGÁ MAIS EU! INTRODUÇÃO

Vejo um sonho que não acabou
Ouço um berimbau a tocar
Vejo o capoeira jogar
Nosso sonho vai continuar
(Sonho de Liberdade, Mestre Silveira).

A sociedade brasileira reúne em seu corpo uma pluralidade de elementos culturais que poucos países ao redor do mundo têm (SIQUEIRA, 2012, p.). Grande parte dessa pluralidade provém da mistura de bagagens culturais ocorrida durante o período de colonização, onde tínhamos pessoas de diferentes lugares do mundo compartilhando o mesmo espaço. Mas essa mistura cultural ocorrida em solo brasileiro não ocorreram sem conflitos.

Por conta do sistema escravocrata imposto pelos colonizadores em solo brasileiro, nativos e negros forçados ao trabalho escravo enfrentaram a opressão e discriminação social, logo suas práticas culturais eram consideradas inferiores. Então, recriar suas práticas culturais em solo brasileiro, além de manter vivas suas ancestralidades, era um modo de resistir frente à opressão sofrida.

Por tal, a capoeira é uma manifestação cultural brasileira que surge da soma das bagagens culturais dos povos oprimidos no período colonial brasileiro, como as danças, jogos, lutas (IPHAN, 2014, p.19), além das práticas musicais e ritualísticas, agregadas à necessidade de desenvolver um modo de defender-se da opressão e de lutar visando sua liberdade. Logo a capoeira, para Abib (2005) acaba se tornando uma arma eficaz a serviço da libertação dos povos oprimidos (p.135).

Devido a esse processo intercultural, a capoeira desenvolveu em paralelamente a prática de luta, uma gama de atributos culturais, como a ritualidade, aspectos cênicos e práticas musicais, que a acompanham através dos tempos, até a atualidade.

Atualmente, a capoeira está presente em todo o território brasileiro (SANTOS, p.18), agregando pessoas em “comunidades de capoeira” (VIEIRA, 1995, p.10).

Cada comunidade tem suas especificidades, mas tem em comum o foco na prática da capoeira. Palhares e Ude (2016, p.3) defendem que os processos identitários do sujeito estão atrelados a prática de capoeira em grupos, que são aglomerados de pessoas em busca de um referencial comum, como um “conjunto de valores, crenças, costumes, rituais, tradições e formas de aprendizagem, que passa a construir uma identidade cultural individual e coletiva” (p.3).

Compreender esses grupos de capoeira, suas particularidades e suas consonâncias com as demais comunidades torna-se uma ferramenta interessante para obter dados necessários para compreender a prática da capoeira em geral.

Observar os referenciais culturais, como a música dentro de uma comunidade de capoeira, nos esclarece questões sobre a identidade cultural do grupo. Hall (2016, p.19) defende que cultura é um termo utilizado para descrever os “valores compartilhados” de um grupo ou de uma sociedade. Dentro de um grupo de capoeira, a música é um valor compartilhado entre os membros que manifesta aspectos culturais dos indivíduos através do som (BLACKING, 1974, p.89).

Mota (2013, p.109) defende que a música na capoeira expressa características da personalidade, aspectos afetivos, emocionais e comportamentais das pessoas envolvidas com tal prática, além de ser um transmissor de informações sobre os acontecimentos históricos, a situação atual e anseios para o futuro de tal prática. A música de capoeira, segundo a autora, ainda serve como um meio de transmissão de ensinamentos, dos padrões estéticos e morais, além de “uma gama de significantes que ultrapassam os limites da produção ou da recepção sonora” (*idem*, p.109).

Consonante a essas ideias, defendo que um estudo etnomusicológico sobre uma comunidade de capoeira pode nos revelar aspectos importantes sobre o grupo e sobre as práticas musicais dentro do ambiente da capoeira. Para tal, consideramos a definição de etnomusicologia como o “estudo da música como cultura” proposta por Merriam (1977, p.204).

Essa pesquisa visa contribuir a discussão acerca das práticas musicais na capoeira, e para tal, tomo como campo de estudo uma comunidade de capoeira chamada *Academia de Capoeira Praia de Salvador*.

A ACAPRAS¹ é uma comunidade de capoeira que surge da iniciativa de Mestre Gideoni Silveira, indígena e expresidiário, que encontra na Penitenciária Estadual do Paraná, em Piraquara (PR), um espaço para consolidar uma comunidade de prática de capoeira. Graças à reinserção dos capoeiristas formados pelo Mestre na sociedade após o cumprimento de suas penas e as ocasionais reincidências criminais, hoje o grupo conta com filiais de ntro e fora do sistema carcerário.

O objetivo central dessa pesquisa é relatar as práticas musicais que acompanham a prática de capoeira da ACAPRAS, e para realizar tal objetivo, foi estabelecido um conjunto de objetivos específicos que nos ajudaram na confecção do trabalho. Temos como objetivos específicos traçar uma trajetória histórica da relação entre música e capoeira; dissertar sobre os instrumentos musicais usados no grupo; analisar as letras de suas canções autorais e relatar o uso da música nas práticas de capoeira cotidianas do grupo.

Para cumprir os objetivos propostos, tomo a etnografia como principal instrumento para coleta de dados, baseado em La Plantine (2004) que defende que o método etnográfico constitui-se em uma “observação rigorosa, por impregnação lenta e contínua de grupos humanos minúsculos com os quais mantemos relação pessoal” (p.13).

A coleta de dados para a presente pesquisa ocorreu entre agosto de 2016 a fevereiro de 2018, em treinos, rodas, eventos e momentos de reunião do grupo, nas cidades de Curitiba (PR), Campo Largo (PR), Piraquara (PR), Colombo (PR), Almirante Tamandaré (PR), Ponta Grossa (PR) e Piraí do Sul (PR), mas graças às constantes reuniões dos membros do grupo, tive contato com professores e alunos de outras cidades não visitadas, como Fazenda Rio Grande (PR), Itaiópolis (SC), Navegantes (SC), Itajaí (SC), entre outras.

¹ Sigla para Academia de Capoeira Praia de Salvador.

Ao recortar o campo, optei por coletar os dados em eventos fora do ambiente da penitenciária, mas o contato com membros que passaram pelo encarceramento, e a revisão de literatura, foi possível tirar algumas considerações sobre as práticas musicais do grupo nesses ambientes.

Além das visitas de campo, a experiência de 15 anos como membro do grupo me permitiu ter um ponto de partida concreto antes do início da pesquisa, mas, ao mesmo tempo, me colocou numa posição de pesquisador nativo, inserido na hierarquia que rege o grupo.

A revisão de literatura de relatos etnográficos musicais também contribuiu para o delineamento metodológico da pesquisa. A revisão contou como as leituras principais os trabalhos de Blacking (1974) sobre sua experiência etnográfica com o povo Venda, e a etnografia de Pitre Vazquez (2016) sobre as práticas musicais do Fandango Jarocho de Veracruz, além do trabalho de Glaucia Lucas (2014) sobre a música do congado mineiro, que se tornou modelo para o presente trabalho.

No que diz respeito ao estudo da música de capoeira, Patrícia Mota (2013) faz um trabalho sobre os papéis da música enquanto elemento de construção identitária, tomando como base um grupo de Capoeira Regional. Ela traz apontamentos sobre a música de capoeira, onde defende que a prática musical não é facultativa para o capoeirista, pois dominá-la é parte fundamental da construção do capoeirista. Embora tenha tomado apenas a Capoeira Regional como modelo, os relatos dela abrangem alguns elementos que se pode observar no ambiente da ACAPRAS, como o uso de onomatopeias solfejadas como ferramenta pedagógica.

Entre os trabalhos revisados sobre a música de capoeira para a confecção desse trabalho é possível citar os trabalhos de Flávia Diniz (2010) sobre o trânsito musical entre a capoeira do grupo *Nzinga* e a música do Candomblé e do Samba de Roda; Mauro Corte Real (2006) que propôs uma investigação sobre o papel das musicalidades na capoeira dialogando dentro do campo da educação; Marcelo Baccino (2013) que fala sobre o berimbau dentro do grupo de capoeira Aruã; entre outros trabalhos. Além desses trabalhos, utilizo outros trabalhos sobre capoeira que dialogam dentro das áreas da Antropologia, Educação, Etnomusicologia, Sociologia e Educação Física.

Com o intuito de aproximar o trabalho escrito do ambiente do grupo, opto por dar títulos que têm ligação direta com o cotidiano da comunidade. O título do trabalho, "Liberdade era o que o berimbau pedia", é parte de uma música de Mestre

Silveira chamada "Sonho de Liberdade". Esse título foi escolhido por ilustrar a relação entre o conceito de liberdade e música de capoeira, relação importante para se entender a prática musical do grupo.

No primeiro capítulo, entro de Ahú² no trabalho falando sobre as orientações metodológicas que foram fundamentais para a conclusão do trabalho. Discuto entendimentos sobre a etnomusicologia, prática musical, comunidade de prática e comento sobre os trabalhos e as experiências pessoais enquanto membro do grupo, que me direcionaram metodologicamente, e me forneceram a posição que chamei de 'Etnomusicólogo Verde-Azul'. Em seguida, coloco um pequeno capítulo nomeado "Música (d)e Capoeira", onde discorro sobre a relação entre música e capoeira através do tempos.

Logo temos a explanação sobre a Academia de Capoeira Praia de Salvador, no breve capítulo que nomeei como 'Sonho de Liberdade', fazendo referência ao CD do grupo. Discussões sobre o histórico do grupo e de Mestre Silveira, seus pensamentos sobre a capoeira e liberdade, a linhagem de mestres que localiza o grupo no campo da capoeira, o sistema de graduações, os mandamentos do capoeirista e a ideia de 'apanhar' na roda como controlador das atitudes do grupo.

No capítulo nomeado "ao Repique dos Pandeiros, Berimbau e Agogôs" escrevo sobre os instrumentos musicais usados nas práticas de capoeira do grupo, bem como faço uma pequena análise das músicas autorais do grupo, como o Hino Oficial do grupo e o CD 'Sonho de Liberdade'. O nome do capítulo foi retirado de uma estrofe do Hino Oficial do Grupo.

Nomeado com um trecho de uma música de Mestre Silveira, o quinto capítulo chamado 'Vou Afiná meu Berimbau, P'ra tocá São Bento Grande', traz uma reflexão acerca dos momentos em que a música é usada dentro do cotidiano do grupo, como nas rodas, treinos e demais momentos permeados pela música de capoeira.

Por fim trago as considerações finais sobre o trabalho, chamando dois para encerrar³.

2. Golpe utilizado para entrar na roda, popularmente conhecido como 'Estrela' ou 'Estrelinha'.

3. Expressão usada pelo grupo para falar que os próximos dois membros que entrarão na roda serão os últimos.

Por conta do recorte de campo que optei para o trabalho, algumas manifestações do grupo ficaram de fora do escopo do trabalho, como as práticas de maculelê, as puxadas de rede e a dança dos orixás. Cada uma dessas manifestações podem fornecer dados para uma pesquisa alheia, então optei por trabalhar nesse momento com as músicas ligadas propriamente com a prática da capoeira.

Ao escrever esse trabalho, opto por tentar usar uma linguagem de fácil entendimento, para que sirva como material de leitura tanto para os pesquisadores, quanto para capoeiristas e membros do grupo fora do ambiente acadêmico.

Introduzidos no trabalho, partimos então para a roda...

2. ENTRANDO DE 'AHÚ': ORIENTAÇÕES METODOLÓGICAS

Oi menina, entra na roda
A capoeira vem cá jogar
(Oi Menina, Mestre Silveira).

Para compreender as práticas musicais da Academia de Capoeira Praia de Salvador, fez-se necessário obter um aporte teórico que norteasse um caminho metodológico que ajudasse a responder as inquietações sobre o objeto de estudo. Ao considerar o cunho etnomusicológico da pesquisa, ancorei-me em teóricos da etnomusicologia e de disciplinas afins⁴, como da Antropologia, Filosofia e Psicologia.

Primeiramente, por se tratar de um estudo que toma o arcabouço teórico da etnomusicologia como base, compreendo que construir um pensamento sobre música e etnomusicologia são os primeiros passos para o posicionamento metodológico da pesquisa.

Tentou-se por várias vezes definir o conceito música, mas até hoje, arriscar defini-lá é uma tarefa difícil. Iazzeta (2011, p.1) comenta sobre o caráter sedutor na música é proveniente de duas vias: a primeira constitui o caráter na música no cotidiano humano, considerando ela a atividade mais rica e difundida da sociedade atual, por outro lado, a música, mesmo tendo essa difusão dentro da sociedade, é um conceito abstrato que resiste a qualquer definição.

Essa sedução se torna evidente quando observamos tentativas de definir o conceito música. Rousseau⁵ (apud MUKUNA, 2008, p.14) define música como “a arte de organizar os sons para a agradar os ouvidos”. A partir dessa definição surge tais questões: Quais ouvidos? De quem são esses ouvidos?

Essa definição, mesmo embuída pelo pensamento eurocêntrico que dominava o século XVIII, ajuda a refletir sobre a relação entre música e gosto. Para que a música agrade o sujeito, ele deve estar habituado aos códigos sonoros organizados. Blacking (1974, p.3), ao definir música como “Som Humanamente Organizado⁶”, nos faz refletir que produzir música é organizar o som de forma intencional e

⁴ Termo Usado por Pelinski (2000, p.12).

⁵ ROSSEAU, Jean-Jaques. *Dictionnaire de Musique*. Paris. Emile et Sophie. 1767.

⁶ *Humanely Sound Organized*

compreendê-la está ligada ao entendimento dessa organização⁷. Schaffer (1992, p.34) comenta que a diferença entre produzir ruídos e música está na intenção de quem produz, logo, organizar os sons de forma intencional é produzir música.

Na década de 60, Merriam (1964, p. 7) define música como “um produto do comportamento humano que possui estrutura, mas essa estrutura não pode ter existência divorciada do comportamento que a produz⁸” Ao pensar a música sob essa ótica, o autor nos traz um pensamento que liga a produção musical à cultura. Mukuna (2008, p. 14), ao refletir sobre essa definição, fala que Merriam considera a música como um produto cultural. À luz dessa relação entre música e cultura, Merriam (1977, p. 204) define que etnomusicologia é o “estudo da música como cultura⁹”.

Pelinski (2000, p.20) comenta que a definição de etnomusicologia proposta por Merriam, além de mostrar que o termo música não se refere apenas a uma estrutura sonora, salienta que o termo cultura implica que essas estruturas sonoras são portadoras de cultura. Logo entendo música como a organização intencional de sons imbuída dos códigos culturais do contexto que ela é produzida, logo “a música espelha elementos [culturais] do contexto do qual ela foi produzida”(MUKUNA, 2008, p.16).

Stuart Hall, em seu livro *Cultura e Representação* (2016) afirma que a palavra cultura é

[...] utilizada para se referir a tudo que seja característico sobre o “modo de vida” de um povo [...] Por outro lado, a palavra também passou a ser utilizada para descrever os “valores compartilhados” de um grupo ou de uma sociedade [...] (p. 19)

Ao refletirmos essa citação pensando na relação entre música e cultura, vemos que o estudo etnomusicológico deve se referir não apenas características

⁷ Atualmente na etnomusicologia, a definição de Blacking tornou defasada, pois a área já tem como foco de estudo as organizações sonoras de seres não humanos, como é o caso das músicas feitas por espíritos ou entidades, comum nas religiões afro-brasileiras. Mesmo produzida por seres não humanos, entendo música como uma organização sonora feita de forma intencional, independente do ser que a produz.

⁸ *Music is a product of man and has structure, but its structure cannot have as existence of its own divorced from the behavior which produces it.*

⁹ *Study of music as culture*

musicais de um povo, mas também no sentido que os membros desse grupo compartilham sobre a música.

Hall (2016, p. 19-20) defende que cultura não é um aglomerado de coisas, mais sim um conjunto de práticas. Ele inter-relaciona a prática cultural e o sentido, comentando que os significados culturais “organizam e regulam práticas sociais” (*idem*, p.20), e que “damos sentido às coisas pelo modo como as utilizamos ou a integramos em nossas práticas cotidianas” (*idem*, p. 21).

Nesse sentido, Chenoweth¹⁰ (1972, p.9 *apud* MERRIAM, 1977,p. 204) define Etnomusicologia como ‘o estudo das práticas musicais de povos particulares’¹¹, (tradução minha). Pelinski (1997, p. 35) comenta que os etnomusicólogos procuram responder o que significa a música como prática humana. Com isso, a etnomusicologia, ao pensar a música como cultura, deve estudar a relação entre a prática e o sentido da música em um determinado contexto social. Guazina (2011) entende prática musical “como os modos como as populações vivem e dão sentido ao trabalho acústico que produzem” (p.11).

Ao considerar a definição de cultura por Hannah Arendt (2014, p.265) , que relaciona o termo ao ato de cultivar, criar e preservar a terra e natureza de forma que forneça condições ideais à habitação humana, é possível encarar que o etnomusicólogo, ao utilizar a música como objeto de estudo, visa compreender o que vem sendo cultivado musicalmente em um povo, e o que a música cria e reflete o cultivo cultural de um povo.

Ao observar a ACAPRAS, se deve ter em mente que não se trata apenas de pessoas aleatoriamente unidas, mas de um grupo unido por uma paixão comum pela prática da capoeira. O caráter lúdico presente na capoeira une as pessoas que compartilham dessa paixão em comunidades, onde criam laços que tendem a tornarem-se permanentes (HUIZINGA, 2000, p.12).

Consonante à união das pessoas em comunidades propiciadas pela prática da capoeira, temos a conceito de *comunidade de prática*, proposto por Etienne Wenger. Para o autor, uma comunidade de prática são ‘grupos de pessoas as quais compartilham um interesse ou uma paixão por algo que fazem e aprendem como

¹⁰ CHERNOWETH,Vida. **Melodic Perception and analisys**. Ukarumpa, Papua New Guinea. Summer Institute os Linguistics. 1972;.

¹¹.Study of musical practice of the particular peoples

fazê-lo ainda melhor à medida que fazem regularmente¹², (WENGER, 2015, p.1). A paixão compartilhada entre os membros pela prática da capoeira, juntamente com os laços afetivos criados durante as práticas, são o que fazem o grupo permanecer unido.

Para um grupo poder ser chamado de comunidade de prática, deve ter três características fundamentais: O *domínio* de um interesse compartilhado que os une e constrói uma identidade para o grupo ao mesmo tempo em que distingue os membros das demais pessoas. Por meio do desejo de dominar um interesse comum, as pessoas acabam engajando-se e participam de atividades e discussões sobre a área de domínio, criando vínculos, formando uma *comunidade*. Além de compartilhar uma área de interesse comum e criar vínculos com pessoas com mesmo interesse, um grupo com essas características deve desenvolver uma *prática* compartilhada. Essas três características principais pontuadas por Wenger (2015, p.2) são os pilares de uma comunidade de prática e por meio do desenvolvimento paralelo delas que se cultiva o grupo.

Considerar a ACAPRAS como uma comunidade unida pelo domínio e a prática da capoeira nos dá aporte para entendermos seu aprendizado e seus *habitus* de forma significativa, além de localizá-la dentro da constelação de comunidades dentro do grande campo da capoeira (PAIVA, 2017, p.18). Esse pensamento de comunidade está ligado à concepção do grupo em sua essência, de tal forma que Mestre Silveira utilize o termo “Comunidade ACAPRAENSE” (1999, p.45) para referir-se ao grupo. A ACAPRAS é observada como uma “comunidade de prática” de capoeira que tem em seu cotidiano, práticas musicais que permeiam suas atividades.

A luz dessas reflexões entende-se que um estudo etnomusicológico, articulado com ferramentas de outras áreas afins, dão aporte para compreender a música dentro da Academia de Capoeira Praia de Salvador.

Durante a revisão de literatura, duas pesquisas mostraram perspectivas interessantes sobre a metodologia e no modo de relatar as práticas musicais, que serviram de orientação para essa pesquisa: O livro “Os Sons do Rosário: O

¹². *Communities of practice are groups of people who share a concern or a passion for something they do and learn how to do it better as they interact regularly.*

Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá” da etnomusicóloga Glaura Lucas (2014) e o relatório de pesquisa de Pós-Doutorado com nome “Prácticas Musicales en Contextos Latinoamericanos: esbozo de la música del Fandango Jarocho de Veracruz en México” do professor Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vázquez (2016).

O livro ‘Os Sons do Rosário: O Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá’, da Glaura Lucas (2014) é um dos livros que serviram primordialmente para pensar o modo de relatar a música dentro de um determinado contexto cultural. A autora relata as práticas musicais do congado mineiro em duas Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, na região metropolitana de Belo Horizonte: A Comunidade Negra dos Arturos e a do Jatobá. De forma rica em detalhes, ela explana sobre as práticas musicais do congado, ressaltando a música como articuladora do contexto ritualístico.

Pitre Vázquez (2016) em sua investigação pós-doutoral, a partir do Fandango Jarocho de Veracruz, faz observações sobre o estudo da prática musical em contextos tradicionais latino-americanos, dialogando com autores etnomusicólogos hispânicos, como Gonzalo Camacho, e teóricos de áreas próximas da etnomusicologia. Realiza um primeiro levantamento sobre as “famílias de Son Jarocho nos Tuxtlas, Veracruz – México” aportando tabelas dos praticantes vinculados a um mestre, como agrupamentos que possuem ou fazem parte de uma linhagem cultural.

Simultaneamente a investigação, a participação em reuniões do Grupo de Etnomusicologia da UFPR foi fundamental para a orientação metodológica do presente trabalho. A proximidade com pesquisadores e músicos dentro da academia são fatores importantes para a organização e o debate de ideias sobre questões relevantes ao problema de pesquisa. Podemos pensar assim que a vivência acadêmica durante o desenvolvimento de uma pesquisa também seja uma experiência etnográfica, onde observações, conversas, discussões e situações pontuais cotidianas sejam relevantes à construção do pensamento do pesquisador.

Infelizmente essa questão sobre a experiência dentro da academia como etnográfica é pouco relatada pelos pesquisadores na construção de seus textos, mas pensando como etnomusicólogo, acredito que seria difícil um pesquisador não ser influenciado pelo contexto social em que está inserido, no caso, a Universidade. Por tal pensamento, faço questão de pontuar a essa “etnografia na universidade”, dentro das orientações metodológicas que nortearam essa pesquisa.

Outro contato acadêmico importante desenvolvido foi com a antropóloga Ariana Rodrigues Guides, que pesquisa a institucionalização da capoeira dentro dos presídios paranaenses. Por consequência dessa temática, utilizamos o mesmo campo de pesquisa. Durante a pesquisa, ela se tornou peça fundamental para entender o campo, tanto em conversas sobre a ACAPRAS, quanto em ocorridos etnográficos que demonstravam a relação do grupo com pesquisadores acadêmicos, evidenciando inclusive a diferenciação de tratamento entre pesquisador não inserido na estrutura do grupo e o pesquisador nativo.

Para observar as práticas musicais dentro do contexto da ACAPRAS é importante ter em mente que nenhuma habilidade musical se desenvolve sem uma motivação extramusical (BLACKING, 1974, p.31), então a imersão à campo se fez indispensável para compreender essas práticas, assim como o processo de desenvolvimento das habilidades musicais no contexto. Para tal, utilizamos as ferramentas da etnografia para desenvolver a pesquisa.

Autores como William Whyte (2005), Vaz Wacquant (2002), Gilberto Velho (2003) e Andreia Alves (2003) ajudaram a direcionar o olhar etnográfico dentro do campo, mas minha inserção dentro do sistema hierárquico do grupo foi o principal norteador das práticas etnográficas. Assim, além de assumir um papel de etnomusicólogo nativo¹³, tive que abandonar as exigências do campo, assim como comenta Wacquant (2002), tomando um lugar primeiramente de membro do grupo que pesquisa a ‘própria música’, e que não fere o sistema hierárquico. Essa posição, importante para nortear minhas ações dentro de campo, chamei de pesquisador ‘Verde Azul’.

2.1 ETNOMUSICÓLOGO VERDE-AZUL

Para entender meu posicionamento como pesquisador e algumas peculiaridades que tive durante a coleta de dados, ponho-me aqui a relatar meu envolvimento com a ACAPRAS, traçando um histórico pessoal. O grupo conta com um sistema hierárquico interno dado através de um sistema de graduações que rege as práticas musicais e sociais, onde o mais graduado tem um status social mais elevado dentro do grupo e a obrigação de saber mais que os abaixo dele

¹³.Parafrazeando Baniwa (2015) que tece comentários sobre a posição de ‘Antropólogo Nativo’.

hierarquicamente. Esse sistema é simbolizado por cordões de cores diferentes que são entregues ao sujeito como forma de reconhecimento no grupo.

Mesmo discutindo sobre esse sistema a fundo ao decorrer desse trabalho, a minha posição dentro dessa hierarquia é fundamental para compreender minhas escolhas metodológicas para coleta de dados. Whyte (2008, p. 268) falando sobre os membros de gangues de Corneville, percebe que cada membro tem um status dentro de seu grupo, e que essa posição faz com que o indivíduo tenha uma forma costumeira de interagir com os demais membros. Minha posição dentro da hierarquia da ACAPRAS interfere diretamente como me relaciono com os demais membros e como eles interagem comigo.

Meu primeiro contato com a Capoeira foi em 2003, em minha cidade natal, Piraí do Sul (PR), a 310 km de Curitiba, em um filial da ACAPRAS monitorada por Mestre Edson Olímpio Siqueira. Treinava com ele aproximadamente três vezes por semana, onde ele me ensinava alguns golpes. Participei de alguns batizados e troca de cordões promovidos por ele sempre que ele me via apto a subir de graduação. O último batizado que participei foi em 2009, onde peguei a sexta graduação do grupo, o cordão Verde Azul.

Assim como aconteceu comigo, entrada de um novo membro em determinada comunidade de capoeira se dá através da proximidade geográfica entre os membros e os pontos de encontro do grupo e o convívio com pessoas já integrantes da comunidade. A presença da ACAPRAS dentro do sistema penitenciário corrobora com a entrada de membros no grupo, já que a proximidade geográfica e social entre internos e a comunidade aumenta ao adentrar a prisão.

Outro fator que proporciona a aquisição de membros para o grupo é a ida de discípulos de Mestre Silveira a bairros e cidades que não tinham sede de outros grupos. Mestre Olímpio, alguns anos após sair da penitenciária, visando aumentar a comunidade, abre um ponto de prática de capoeira filiado à ACAPRAS em Piraí do Sul, cidade que não contava com a presença de nenhum grupo de capoeira, onde formou seguidores que, até o presente momento, são a grande maioria dos capoeiristas da cidade.

Na mesma época, comecei a fazer aulas de trompete na banda marcial de minha cidade, onde tive aulas de música de modo mais formalizado. As duas atividades musicais, para mim, eram consideradas distantes uma das outras, pois em um lugar tinha o ensino de música por meio de aulas de teoria musical e técnica

de instrumento, e em outra o ensino musical acontecia por meio intermédio da prática da comunidade.

De certa forma, o estudo do trompete me auxiliou no aprendizado do canto e dos instrumentos de percussão, assim como o aprendizado da música de capoeira auxiliou-me a desenvolver habilidades musicais necessárias para tocar trompete, como senso rítmico, expressão e fraseado. Mesmo estudando música e tendo apreço pela prática musical do grupo, nunca fui considerado alguém com habilidades musicais superiores aos meus colegas sem formação musical formal, e esse fato foi uma das motivações primárias para o desenvolvimento dessa pesquisa.

O primeiro contato com a pesquisa acadêmica sobre a música de capoeira foi em 2014, com a confecção de meu Trabalho de Conclusão de Curso para graduar-me Licenciado em Música. Nessa ocasião eu entrevistei alguns professores de capoeira com fins de observar o processo de ensino aprendizagem musical na capoeira. Nessa ocasião, entrevistei alguns professores da ACAPRAS, entre eles, Mestre Silveira. Esse foi o primeiro contato direto que tive com o Mestre.

Terminado o trabalho, eu enviei uma cópia para cada um dos entrevistados, e Mestre Silveira, ao ler, se viu indignado ao ver que, baseado na revisão de literatura daquela época, comentei que o atabaque era de origem africana, pois isso contradiz os pensamentos do grupo¹⁴.

Ao despertar meu interesse pela pesquisa, comecei a frequentar os eventos da academia, e sempre que todos se reuniam, o Mestre comentava sobre esse “erro”, mesmo sem saber que eu era. Isso me instigou a entender a música dentro da Academia de Capoeira Praia de Salvador.

Nos eventos do grupo, eu era apenas visto como o ‘Verde Azul.’, aluno de Mestre Olímpio. Essa situação me colocou em uma situação particular, pois mesmo inserido como membro da comunidade e sujeito as regras de hierarquia, não tinha contato com os membros, já que nos víamos com pouca frequência por conta da distância entre as cidades.

Durante o período da pesquisa, frequentei treinos, rodas, eventos e batizados em 2016 em Ponta Grossa e Piraí do Sul, e em 2017 em Curitiba e Região Metropolitana, como Colombo, Campo Largo, Piraquara, entre outras, sempre de forma ativa, uniformizado e participante das atividades.

¹⁴ Ver item 4.1.2. Atabaque.

Com minha chegada em Curitiba, comecei a fazer contatos com alguns professores e explicar a pesquisa que estava fazendo, com o intuito de notificar o meu objetivo, apresentando-me como pesquisador. Um dos fatos mais curiosos sobre minha inserção é o fato de que quando eu me apresentava como estudante de música, eles na mesma hora me perguntavam coisas sobre a música da ACAPRAS, como ‘Qual o instrumento mais importante?’, ‘Qual o instrumento símbolo?’. Essas duas perguntas eram feitas em todas as situações, porque é considerada pelo grupo como uma “pegadinha”, pois o Mestre considera o Atabaque como instrumento mais importante, contrariando o senso comum entre os capoeiristas, que falam que é o Berimbau¹⁵.

Tal fato chamava-me a atenção, pois mesmo explicando que meu objetivo era recolher informações para falar sobre a música da ACAPRAS, o meu status de ‘Verde Azul’ me colocava na obrigação de já saber essas informações premeditadamente. Essas perguntas que os professores faziam, serviam de prova para ver se eu realmente me interessava pela música do grupo, pois ao responder conforme as diretrizes do grupo podia-se ver no semblante dos professores certa surpresa, porém os discursos que faziam após a resposta deixavam claro que eu não fazia mais que minha obrigação ao responder ‘certo’.

A inserção dentro do sistema hierárquico do grupo fez com que surgissem algumas peculiaridades no processo de obtenção de dados. Inicialmente observei que deveria estar atento às perguntas que proferia aos membros do grupo. Eu não poderia fazer perguntas cujas respostas eu já deveria saber, dada minha posição no sistema hierárquico. Como veremos adiante, cada graduação simboliza um nível de poder dentro do grupo, diretamente ligado a um nível de saber.

A esse ponto, repensei minha estratégia metodológica, substituindo as entrevistas pela conversa informal, onde, em vez de formatar perguntas diretas acompanhado de gravadores e caderno de anotações, adotei um sistema informal, onde puxava assunto ou simplesmente observava conversas entre os membros. Nesse método que adotei observei que a eficácia estava em ter posições sobre as práticas do grupo, sem deixar de seguir os fundamentos do grupo.

¹⁵ Em teoria, para Mestre Silveira o atabaque é o instrumento que faz a ligação com o mundo dos antepassados, por tal ele considera o atabaque como instrumento principal, mas nas observações pode-se observar a centralidade do berimbau nas práticas musicais.

Em um grupo de *WhatsApp*¹⁶ composto por membros do grupo, surgiram questionamentos sobre os “Dez Mandamentos do Capoeirista”¹⁷ concebidos por Mestre Silveira e adotados pelos membros da ACAPRAS. Observando a discussão, interessei-me em aprofundar a discussão em torno do sétimo mandamento, que é diretamente ligado ao tema de minha pesquisa: ‘Saber os Toques que lhe foram Ensinados’. Com isso, manifestei minha vontade de questionar o Mestre sobre a concepção desse mandamento, e ao externar essa vontade no grupo, os demais membros ficaram surpresos e apreensivos, pois questionar algo imposto como regra do grupo, ou perguntar ao mestre algo que deveria ser obvio, dada a minha posição hierárquica no grupo, poderia fazer com que eu fosse punido. Isso fez com que me atentasse à relação entre o aprendizado de certos saberes e a punição.

Por receio à punição, os membros do grupo devem conhecer e aceitar os fundamentos da ACAPRAS, como o domínio musical, o conhecimento dos golpes, do hino e dos mandamentos. Tal punição é concretizada dentro da roda de capoeira, onde o punido sofre com as consequências de seus atos por meio da punição física, como fora da roda, em momentos de privação de honrarias, como a troca de cordão.

O posicionamento ‘Verde Azul’ trouxe-me ainda algumas reflexões sobre a relação do campo com pesquisadores nativos e pesquisadores de fora da comunidade. Ao estabelecer contato com a Ariana¹⁸, de início percebi que ela tinha muitas informações que eu enquanto membro não tinha, como a proporção da ACAPRAS dentro do sistema penitenciário no Paraná. Em minha cidade natal, Pirai do Sul, já era do conhecimento dos capoeiristas que Mestre Olímpio tinha se iniciado na capoeira dentro da penitenciária, porém foi graças a pesquisa dela que tive a real proporção da capoeira no Sistema Penitenciário Paranaense.

Mesmo com esse contato importante para a obtenção de dados para a pesquisa, a maior reflexão que tive ao dividir o campo de pesquisa com ela ocorreu em um evento do grupo, onde estávamos coletando dados para respectivas pesquisas. Em um evento de aniversário do grupo¹⁹, diversos professores e alunos estavam reunidos para fazer batizados, cursos, apresentações artísticas entre outros. Ao fim do evento, juntei-me a ela e ao Mestre para conversar e escutar o que

¹⁶ Aplicativo para celulares e tablets de troca de mensagens online.

¹⁷ Discutido no Capítulo 4: “Sonho de Liberdade”: A Academia de Capoeira Praia de Salvador

¹⁸ Ariana Guides, pesquisadora. Mestre em Artropologia Social pela UFPR.

¹⁹ VI Taça Mestre Limão de Capoeira, 26 de novembro de 2016, Almirante Tamandaré (PR).

eles falavam. De início, já se podia observar que ela conversava com o Mestre abertamente, enquanto eu mais observava aquela situação.

Para comemorar o aniversário do grupo, foi feito um bolo gigante para servir os presentes. Enquanto todos se serviam, ela conversava com o mestre sobre casualidades, até que em certo momento, o Mestre chama um de seus discípulos e pede para que ele pegue um pedaço do bolo para ela. Assim que o bolo é entregue a ela, o Mestre me olha e diz: “O pia²⁰! Vai me comprar uma Coca!”. Naquele momento observei que, mesmo que eu estivesse na mesma posição de pesquisador que ela, por eu ser ‘Verde Azul.’, eu estava nessa condição hierárquica. Esse momento foi fundamental para repensar a estratégia metodológica.

Essa situação pode ser comparada com a relatada pela Andreia Morais Alves, no seu artigo ‘Fazendo Antropologia no Baile’ (2003, p. 173-189). Ela relata que ao começar a frequentar os bailes da terceira idade, campo de sua pesquisa, ela não era reconhecida como pesquisadora. As demais mulheres a viam como uma pessoa que queria aprender a dançar apenas e estava ali a procura de um professor de dança. Ela relata que era constantemente abordada por professores e incentivada a aprender a dançar. A situação muda quando ela se identifica como pesquisadora, e com isso a visão sobre ela muda, de forma em que as pessoas apontavam a ela o que olhar e o assédio dos professores diminuía, e ela se sentia mais a vontade no seu campo.

Sobre tal perspectiva, ela defende a importância do distanciamento entre o pesquisador e seu campo, apoiando-se em William Foote Whyte, que comenta no seu livro ‘Sociedade de Esquina’ (2005), que em nenhum momento os membros da sociedade apoiaram ele a se mudar para o bairro em que ele fazia sua pesquisa, pelo contrário, era a diferença entre eles que fazia o pesquisador ser aceito pelo grupo. De certa forma, essa situação aconteceu de forma contrária comigo, pois não existe essa diferença que de certa forma acolheu os dois pesquisadores nos seus respectivos campos de pesquisa.

Ao idealizar a pesquisa, pensei em frequentar os treinos de diversos professores para coletar dados, mas percebi que minha posição ‘Verde Azul.’ não me dava autoridade para ser autônomo dentro do grupo, já que não passei pelo

²⁰. Gíria paranaense para menino

ritual de formatura. Com isso tive que assumir um dos professores do grupo para ser meu tutor dentro da ACAPRAS, pois constantemente surgiam perguntas como: ‘Você está com quem aqui em Curitiba?’, ‘Você é do (*nome do professor*)?’, entre outras.

Inicialmente relutei para me manter autônomo dentro do grupo com o intuito de me legitimar enquanto pesquisador e para colher dados igualmente dos diversos professores, mas ao assumir um tutor, pude me relacionar melhor com alguns membros, ser localizado geograficamente pelos outros, e entender melhor as relações hierárquicas.

Wacquant (2002, p. 28) ao fazer um relato sobre a academia de boxe onde treinava, comenta sobre um ‘abandono total’ às exigências do campo, ou seja, o autor, para ser aceito e respeitado no grupo, cedeu à disciplina comum no grupo e arcou com as ‘dívidas’ no ringue. Essa posição aproxima-se de minha situação como pesquisador, onde abandonar a necessidade de ter um status de etnomusicólogo e aceitar as regras comuns aos membros, além de arcar com as consequências de meus atos submetendo-me às punições do grupo, fez com que me aproximasse dos demais membros e do cotidiano do grupo.

A escolha de meu tutor se deu pela proximidade geográfica e afetiva, além de ser uma pessoa bem articulada politicamente dentro do grupo e com outras comunidades de capoeira. Ao assumir esse tutor, um dos seus discípulos que já havia se formado me falou: “*Já que você é do (Nome do professor), é meu também! Tanto ele, quanto os discípulos dele, como eu, vão cobrar de você!*”. Nessa fala se pode perceber a influência hierárquica dentro do grupo e dá indícios de como se dá o processo de aprendizagem da capoeira e de sua música por meio de cobranças.

Mesmo com tais peculiaridades propiciadas pelo posicionamento ‘Verde Azul.’, percebi que ao mesmo tempo em que questionamentos não eram muito bem-vistos quando me posicionava como pesquisador, os membros do grupo mais graduados colocavam-se sempre à disposição para me ensinar. Ao saber meu interesse pela música do grupo, eles simplesmente vinham até mim e falavam sobre a música, sem a intenção de me ceder informações para a pesquisa, mas com um intuito de legitimar sua posição de mais graduado dentro do grupo por meio do conhecimento.

Esse posicionamento ‘Verde Azul.’, segundo Wacquant (2002) rompe um discurso de um ‘olhar etnográfico’ por um observador externo. O autor sugere uma

coleta de dados por meio da experimentação, apanhado pelo próprio corpo. Esse método, além de propiciar um contato com os capoeiristas do grupo em seu “habitat” (*idem*), que evita uma (re)apresentação teatralizada da música na capoeira.

Durante a coleta, a relação com alguns membros se tornou bem próxima, de modo que pude frequentar a casa de alguns, comer e conversar sobre vários assuntos. Essa posição ‘Verde Azul.’, apesar de trazer essas dificuldades metodológicas, propiciou uma aproximação íntima com os membros, que trouxe diversos apontamentos relevantes, além da possibilidade de participar ativamente das práticas musicais do grupo e discutir os acontecimentos musicais com uma experiência em campo já consolidada, fruto do ‘abandono’ das exigências do campo.

Outro impasse metodológico foi relativo ao olhar etnográfico, que tive que desenvolver a partir do que Velho (2003, p.15) chama de estranhamento do familiar. Pela experiência prévia no campo, muitas práticas musicais da ACAPRAS acabaram sendo naturalizadas por mim, como é para os demais membros. Para esse afastamento do olhar, a ‘Etnografia na Universidade’ foi importante, pois, ao acompanhar o desenvolvimento das pesquisas dos colegas e observar as peculiaridades dos campos de pesquisa deles, me atentei às peculiaridades da prática musical na ACAPRAS.

3 MÚSICA (D)E CAPOEIRA: APONTAMENTOS SOBRE A RELAÇÃO DAS PRÁTICAS NA LITERATURA

Olha o capoeira que aqui chegou
De onde você vem dizer para nós
(História, Mestre Silveira).

A prática da música dentro da ACAPRAS está inserida dentro de um campo maior de pensamento, que compreende a ligação da música com a prática da capoeira. Para pensarmos esse contexto, se faz válido observar como se deu o processo de união entre música e capoeira durante a história.

Considerado por Mestre Silveira a maior expressão de liberdade do povo brasileiro, a capoeira surge a partir da junção cultural entre nativos e negros oprimidos no período colonial brasileiro, somada a uma necessidade de desenvolver um mecanismo e resistência contra os colonizadores europeus, que os submetiam ao trabalho escravo. Os negros e nativos necessitavam de uma arma para a sua libertação, e utilizaram o corpo como arma de resistência. Esse uso do corpo como arma “a serviço de sua libertação” (ABIB, 2005, p.135), tanto dos nativos como dos negros, foi o berço para o nascimento da capoeira.

Esse capítulo tem como foco pontuar as relações entre a prática musical e a capoeira, desde os primórdios até o surgimento das escolas de capoeira Regional e Angola. Para isso recorreremos à revisão de literatura e análise de documentos iconográficos que possam ter ligação com as práticas musicais da capoeira atual.

3.1 PRIMÓDIOS DA PRÁTICA MÚSICAL NA CAPOEIRA: APONTAMENTOS SOBRE OS REGISTROS ICONOGRÁFICOS.

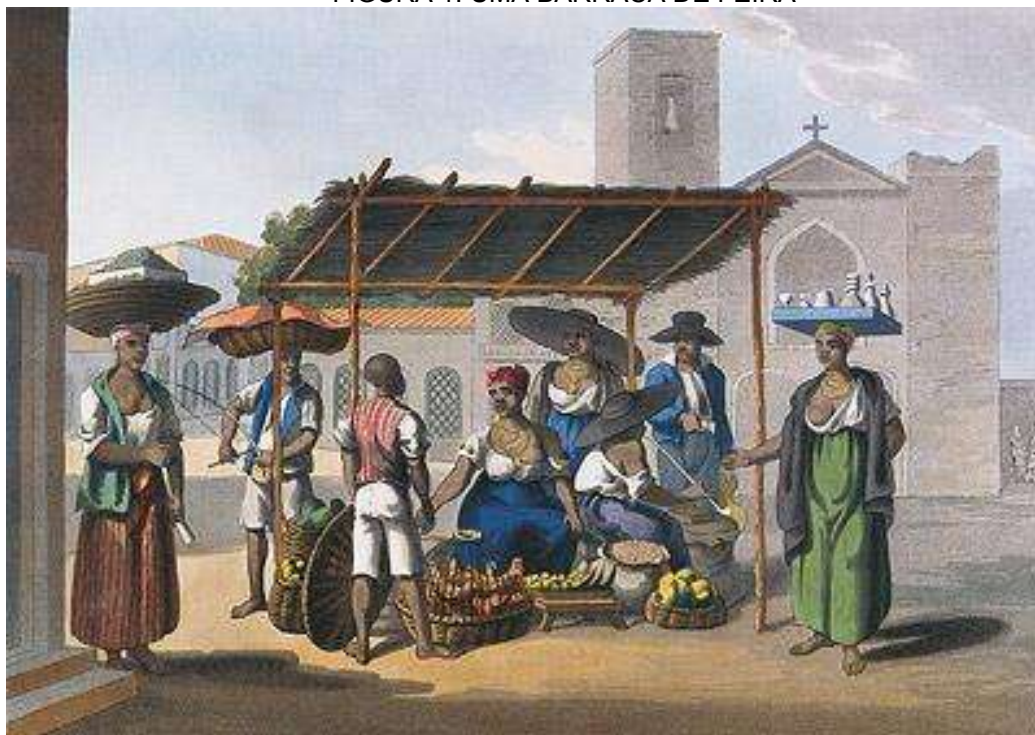
Provavelmente nativos e negros que habitavam o Brasil, tinham culturas musicais, mas durante a minha revisão de literatura, não encontrei documentos que relatem o uso da música no período colonial. Essa dificuldade de encontrar arquivos se dá por causa da incineração de documentos relativos à escravidão do Brasil de 1890, por ordens de Ruy Barbosa, então Ministro da Fazenda do governo de Marechal Deodoro da Fonseca (SIQUEIRA, 2012, p.61; SILVEIRA, 2012, p.97).

Devido à queima de arquivos, alguns registros sobre o uso da música na prática de capoeira se tornaram escassos, mas se podem vislumbrar alguns

documentos iconográficos que retratam a prática da capoeira e conseqüentemente, o ambiente musical dessa prática.

O registro mais antigo que faz menção as práticas musicais da capoeira hoje é uma pintura de Henry Chamberlain, chamada “Uma Barraca de Feira”.

FIGURA 1: UMA BARRACA DE FEIRA



CHAMBERLAIN, 1821.

No quadro, podemos observar a interação de negros em uma barraca de feira do Rio de Janeiro da época, onde, um dos negros atrás da barraca segura um urucungo, primórdio do berimbau. É o primeiro registro do instrumento musical no Brasil, diretamente ligado aos negros escravos brasileiros, porém ainda sem registros de ligação entre o berimbau e a capoeira. Segundo Sodré (2002, p.77), o berimbau é um instrumento provavelmente trazido ao Brasil por ambulantes e servia para chamar a atenção de fregueses, assim como retratado no quadro de Chamberlain.

Debret também registra o uso do berimbau no quadro “Le viel Orphée Africain (Oricongo)” de 1826

Figura 2: LE VIEL ORPHEÉ AFRICAÏN (ORICONGO)



DEBRET, 1826

Ferreira (2013a, p. 8-9) faz algumas observações sobre esse quadro, comentando que pode se tratar de mais um uso do urucungo, como chamarisco com o intuito de vender mercadorias, que, segundo o autor, pode ser o que o menino que o acompanha leva na mão, ou que o menino pode ser a pessoa que vai buscar a mercadoria quando solicitado. Essas duas imagens mostram a presença do berimbau no cotidiano dos negros durante o período colonial. Nas anotações de Debret, ele se refere ao tocador de urucungo como ‘trovador africano’ e nos deixa a seguinte anotação sobre o quadro

Esses *trovadores africanos*, cuja facúndia é fértil em histórias de amor, terminam sempre suas ingênuas estrofes com algumas palavras lascivas acompanhadas de gestos análogos, meio infalíveis para fazer gritar de alegria todo o auditório negro a cujos aplausos se ajuntam assobios, gritos agudos, **contorções e pulos**, mas cuja explosão é felizmente momentânea, pois logo fogem para todos os lados a fim de evitar a *repressão dos soldados da polícia* que os perseguem a pauladas (DEBRET apud CUNHA, 2011, p.22, grifos do autor)

Mesmo sem usar o termo capoeira, Debret fala sobre o desempenho corporais dos trovadores como uma das características e a resistência que o tocador de urucungo sofria da polícia.

Figura 3: NEGROES FIGHTING BRASILIS



EARLE, 182?

Ferreira (2013a, p.2) comenta que esse é o relato mais antigo da prática de luta de escravos da época que se assemelha a capoeira, que foi retratado, onde o pintor registra o momento onde a polícia encontra um lugar da prática de capoeira. Ferreira (2013a, p.2) e Cunha (2011, p. 19) tecem comentários divergentes sobre o sujeito sentado no lado direito da imagem, ambos diretamente voltados ao tema de pesquisa. Ferreira comenta que o homem faz com a mão um sinal para que ninguém interfira na prática, supondo que aconteceria um combate entre os lutadores e a polícia, o que confirmaria a resistência relatada por Debret, mas Cunha comenta que esse homem na verdade está percutindo no balde ao seu lado, usando de instrumento musical para dar ritmo à essa prática.

Debret também faz um registro de negros fazendo acrobacias ao som de tambores, ele chama a obra de “Negros Volteadores” (1824)

Figura 4-NEGROS VOLTEADORES

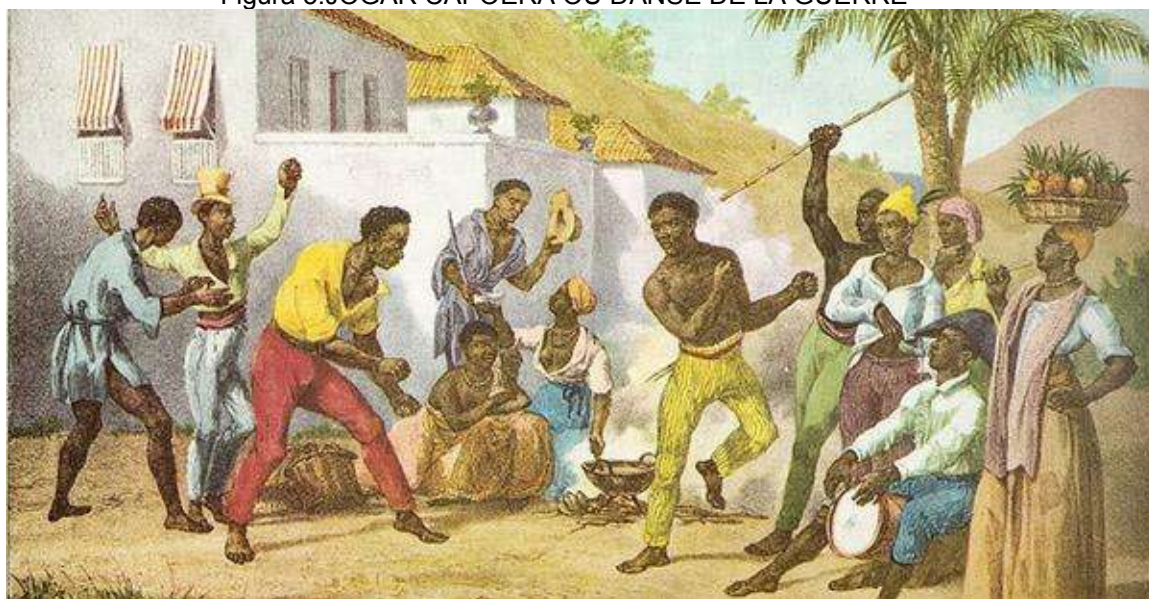


DEBRET, 1824

Segundo Ferreira (2013a, p. 5) esses negros chamavam a atenção pela capacidade acrobática de seus corpos, que eram vistos em funerais de pessoas negras. Na imagem podemos ver um dos sujeitos com uma espécie de tambor, do lado esquerdo da imagem, onde o mesmo aparenta percutir nele com as mãos.

O quadro de Rugendas, chamado “Jogar Capoeira ou danse de la Guerre” de 1835, mostra a relação entre a música e a prática de capoeira

Figura 5: JOGAR CAPOËRA OU DANSE DE LA GUERRE



RUGENDAS, 1835.

Na obra se podem observar alguns escravos da época reunidos praticando capoeira. Pode se ver ainda alguns elementos que podem nos ajudar a ter uma visão sobre a prática em tal época, como a capoeira jogada por uma dupla no centro de um semicírculo, enquanto os demais assistem a prática. Vê-se também que na época a capoeira já era praticada acompanhada da música, retratada no quadro por uma pessoa, no canto inferior direito, tocando uma espécie de tambor que pode ser um ancestral do atabaque²¹, no canto esquerdo da pintura tem, uma pessoa aparentemente batendo palmas. Rugendas faz a seguinte anotação sobre o quadro

²¹. Tambor feito de madeira e pele de animal, que é usado em diversas manifestações africanas e afro-brasileiras, como o candomblé, maculelê, entre outros. Seu formato é cilíndrico pouco afunilado na extremidade inferior, lembrando o formato de um cone com a ponta para baixo, na extremidade superior, é colocada uma pele esticada e amarrada. O instrumentista produz o som golpeando a pele com as mãos. Ver 4.1.2. Atabaque.

Os negros têm ainda um outro folguedo guerreiro, muito mais violento, a capoeira: dois campeões se precipitam um contra o outro, procurando dar com a cabeça no peito do adversário que desejam derrubar. Evita-se o ataque com saltos de lado e paradas igualmente hábeis; mas, lançando-se um contra o outro mais ou menos como bodes, acontece-lhes chocarem-se fortemente cabeça contra cabeça, o que faz com que a brincadeira não raro degenera em briga e que as facas entram em jogo ensanguentando-as (RUGENDAS apud CUNHA, 2011, p. 15).

Pedro Cunha (2011) faz algumas considerações sobre o quadro, e mostra a partir dele alguns pensamentos sobre a música que acompanhava as práticas de capoeira, observando a coletividade e o caráter lúdico dessa prática, mas atentando ao caráter violento, ao apontar ao homem armado

[...] os detalhes retratados pelo artista: a presença de palmas e braços erguidos denota expectadores ativos; a faca na cintura de um dos que assiste ao jogo indica o risco de violência; os pés descalços apontam ser a atividade dominada por escravos; chapéus e cordões coloridos podem ser símbolos de identidade de uma ou mais maltas (CUNHA, 2011, p.15).

Sobre a música, o autor comenta que a prática de capoeira e de outras atividades culturais dos negros, como o lundu e o batuque, então o trânsito de instrumentos entre essas atividades era corriqueiro, de forma em que ele pontua o tambor na pintura como “Tambor do Congo” (p.20)

Outro apontamento interessante no trabalho de Cunha sobre a pintura é sobre a possível presença de um urucungo, antigo nome para o berimbau. Ele comenta que ao lado do tocador de tambor, um dos sujeitos pode estar percutindo em um urucungo apoiado no chão.

Kay Shaffer (1977, p.30) não considera que há um urucungo na imagem de Rugendas, pois ele comenta que em todas as imagens do século XIX é relatado apenas o tambor e que a ligação entre o berimbau e a capoeira ocorreu apenas no fim do mesmo século.

Em meados do século XIX, como já relatado na citação de Cunha sobre o quadro de Rugendas, os negros, por meio da prática da capoeira e da necessidade de fortalecer sua resistência e sua luta pela liberdade, se agrupavam e formam grupos chamados de maltas. Ferreira (2013b, p.38) se refere às maltas como um aglomerado de pessoas que dominavam pontos da cidade utilizando a capoeira como arma.

3.2 A PROCURA DA MÚSICA PARA A PRÁTICA: AS MALTAS DE CAPOEIRA

Coincidindo com o período de abolição da escravatura e a proibição legal da capoeira, Cunha comenta que um dos intuitos da reunião dos praticantes da capoeira em maltas era dificultar a ação da polícia ao tentar prendê-los (2011, p.51). Cunha relata a presença de maltas em diversas partes do Brasil, como em São Paulo, Salvador, Recife e Belém, mas no Rio de Janeiro foi onde surgiu as duas maltas mais importantes, os Nagoas e os Guayamús.

Como relata Soares (1993, p. 59) as maltas começaram a se organizar no Rio de Janeiro em meados do século XIX, como a forma mais comum de “resistência entre homens livres e escravos do Rio de Janeiro” (*idem*). No período da abolição, as maltas no Rio já estavam bem estruturadas, e o intuito de apenas dificultar o trabalho da polícia somavam-se a ideologias políticas e identitárias. Ferreira (2013b) fala da diferença identitária, política e geográfica entre os Nagoas e os Guayamús

Duas maltas em especial foram bastante poderosas e conhecidas nas últimas décadas do século XIX: os Nagoas, que atuavam na periferia (Cidade Velha) e estavam ligados aos monarquistas do partido conservador e os Guaiamuns, atuando no centro (Cidade Nova) e ligados aos republicanos do partido liberal. De maneira geral, enquanto os Nagoas tinham uma tradição predominantemente escrava e africana, os Guaiamuns, por sua vez, tinham uma tradição mestiça e agregavam os imigrantes, crioulos, homens livres e intelectuais (FERREIRA, 2013b, p.38).

Segundo Soares (1993, p.58) essas maltas permaneceram como rivais por décadas, travando combates rotineiramente.

Reis (2009. p.85) comenta que poucos relatos sobre os cantos de capoeira do século XIX, mas que Plácido de Abreu relata em seu livro cantos de provocações entre os Nagoas e os Guayamús. Os Guayamús cantavam

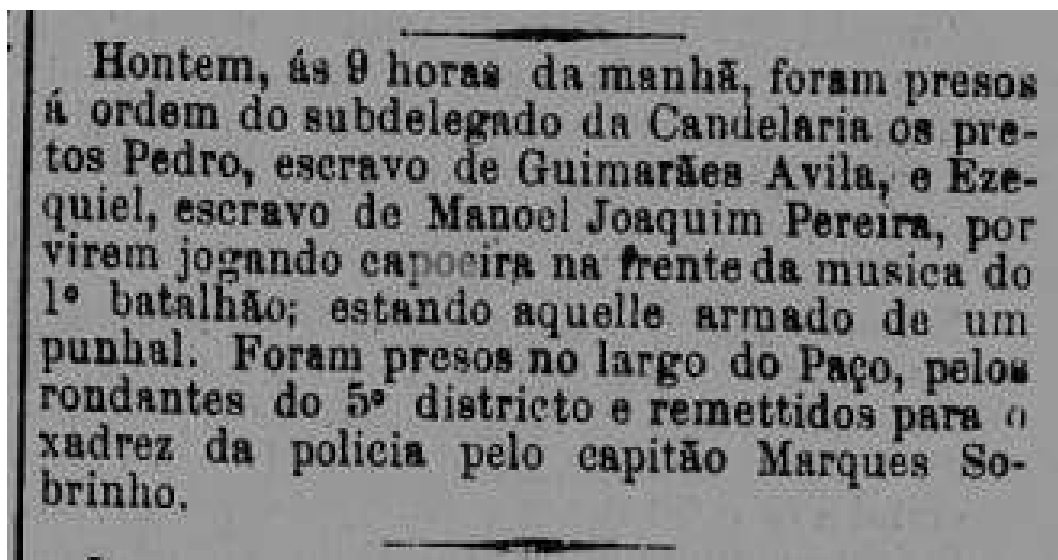
Terezinha de Jesus/Abre a porta apaga a luz/ Queroa ver Nagoa
morrer/ Na porta do Bom Jesus

E os Nagoas cantavam

O Castelo içou bandeira/ São Francisco já chegou/ Guayamú está
reclamando/ Manoel Preto já chegou

Além das canções que as maltas entoavam em seu cotidiano, a música também estava presente no ambiente dos 'capoeiras' por meio das bandas militares, onde acompanhavam o desfile da banda praticando capoeira.

Figura 6: RELATO SOBRE CAPOEIRAGEM NO DESFILE DA BANDA DE MÚSICA.



Disponível em : Jornal "Diário de Notícias" 25/11/1870. Disponível em <https://tokdehistoria.com.br/2012/07/30/a-primeira-lei-especifica-contr-a-capoeira/>. Acesso em: 01/03/2018.

Soares (1993, p.100) traz em seu trabalho alguns relatos das atividades das maltas e o ambiente musical

Nos dias de festas eclesiásticas e populares, e durante os desfiles militares eram personagens indefectíveis e perigosíssimos. Andavam sempre aos bandos, ou maltas de vinte, cem e cinquenta homens, precedidos pelos caxinguelês, ou menores vagabundos. Promovendo conflitos e questões, surrupiando coisas, espalhando outras pelo chão, abrindo caminho para as bandas militares [...] (SOARES, 1993,p.100, grifos meus).

Além de acompanhar as bandas militares, os membros organizavam-se também em blocos que festejam dias santos

Antigamente se festejavam nas igrejas e ruas, com grande entusiasmo. O Dia do Divino Espírito Santo, padroeiro da freguesia de Santana....grupos percorriam diversos lugares da cidade, *rufando tambores, tocando pandeiros e violas, cantando modinhas populares* [...] [os festeiros] eram também valentes capangas eleitorais da Flor da Gente²² e dos Guaiaimus. (SOARES, 1993, p.100, destaques nossos)

A prática dos capoeiristas de acompanhar as bandas militares também era comum no Recife. Oliveira (1971, p.82) expõe sobre a presença da música no ambiente dos capoeiras recifenses, que usavam ambientes musicais para atrair vítimas de suas arruaças

[A preferência dos capoeiristas] pela música era manifesta, não por pendor inato, mas, porque ela funcionava como açúcar atraindo mosca: eram as violonadas nos quiosques, as serenatas nas ruas mal alumadas pelos lampiões de gás, o virtuosismo da gaita, do berimbau, do ganzá, em noites longas. Eram principalmente, as bandas militares que vinham à rua, para desfiles da corporação, retretas, novenas de igreja, procissões, corridas de cavalos no Derby, no Hipódromo, no Lucas, embarques e desembarques de figurões, na Lingueta, mudanças de guarda (...). Não havia festa sem banda de música. E não havia banda de música sem capoeira (OLIVEIRA, 1971, p.82-83, grifos meus).

Podemos observar a esse ponto que a prática da capoeira e musical em Recife tem relações diretas de convívio, e instrumentos como a viola, o ganzá e o berimbau estavam em constante contato com os capoeiristas do contexto, mas que era à frente de bandas marciais que os 'capoeiras' se reuniam em dias de festa, para divertir-se e para combater os inimigos, geralmente capoeiras que seguiam outras bandas.

²². Flor da Gente era uma Malta da zona Sul do Rio de Janeiro que tinha ligações com o partido conservador. Para mais informações, consultar o Capítulo V, nomeado "Da Flor da Gente a Guarda Negra, Os Capoeiras na Política Imperial", de Soares (1993), referenciado no fim do trabalho.

Figura 7. OS BRABOS DO RECIFE



NESTOR SILVA, 1908.

Em entrevista ao portal G1, Mestre Corisco²³ comenta que no Recife havia uma tradição de combate entre as bandas militares. Ao se encontrarem, os músicos e acompanhantes da banda tentavam rasgar a pele do bumbo do adversário com sobrinhas e bengalas. Os 'capoeiras' eram postos a frente da banda para defender os bumbos de sua banda e atacar bandas adversárias. Da soma do ritmo dos dobrados festivos executados pelas bandas militares com a movimentação dos 'capoeiras' munidos de sombrinhas e bengalas, surgem as raízes da prática do frevo pernambucano²⁴.

Os cenários do Rio de Janeiro e Recife, expostos até o presente momento, mostram como a prática musical permeava o ambiente onde a capoeira ocorria, porém, até o momento não é possível dizer que já existia uma 'música de capoeira'. Mesmo aparecendo elementos usados na música de capoeira, como o canto no Rio de Janeiro e o uso de instrumentos musicais de raízes africanas como o berimbau e o ganzá no Recife, a prática musical não era feita com o intuito de promover a capoeira, pelo contrário, a prática da capoeira ocorria em contextos primeiramente musicais.

Graças a esse convívio entre músicos e capoeiristas, pode-se pensar que possivelmente havia troca de experiências entre eles, fazendo com que surgissem

²³. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pernambuco/videos/v/frevo-e-uma-derivacao-dos-passos-da-capoeira-e-nasceu-para-defender-orquestras/2278007/>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

²⁴. Para mais informações sobre tal assunto recomendasse a leitura do livro "Frevo, Capoeira e Passo" de Valdemar de Oliveira (1971), referenciado no fim do trabalho.

capoeiristas com formação musical e músicos capoeiristas. Essa reflexão pode servir para pensar o surgimento da música de capoeira, por meio da troca de experiências entre os sujeitos. Infelizmente a queima de arquivos de Ruy Barbosa (SIQUEIRA, 2012, p.61) dificulta a comprovação dessa hipótese, mas a troca de experiências entre esses sujeitos deve ser considerada ao se pensar sobre o surgimento da ‘Música de Capoeira’.

No texto da lei que proíbe a prática de capoeira, é possível interpretar uma pequena menção ao uso da música

Dos vadios e Capoeiras

Art.402.Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em correrias com armas ou *instrumentos* capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temores de algum mal. (REIS, 2000, p. 30, destaque nosso).

É possível pensar que ao colocar a palavra “instrumento” no texto da lei reflete que além de armas, os capoeiristas andavam munidos de instrumentos que poderiam servir como arma, logo essa palavra pode-se referir ao uso de instrumentos musicais que poderiam ferir outras pessoas. Baccino (2013, p.38-39) comenta que o berimbau tinha um caráter ambíguo na situação da capoeira marginal, ora como instrumento musical, ora como arma usada contra a repreensão policial.

Nos primeiros anos do século XX, a capoeira, ainda em estado marginal, começou a ser pensada pelos nacionalistas como referencial cultural do país, junto com outras manifestações afro-brasileiras, como o samba e o candomblé. Nesse contexto, acabam surgindo materiais escritos sobre capoeira de cunho didático e etnográfico, que ajudaram na aceitação popular.

Manuel Querino, em seu livro “A Bahia de Outrora” de 1916, faz o primeiro relato escrito sobre a existência da ‘música de capoeira’

[...], dançavam a capoeira sob o ritmo do *birimbau* (sic), instrumento composto de um arco de madeira flexível, preso às extremidades por uma corda de arame fino, estando ligada a uma corda numa cabacinha ou moeda de cobre.

O tocadour de birimbau segurava o instrumento com a mão esquerda, e na direita trazia cesta contendo calhaus, chamada gongo, além de um cipó fino, com o qual feria a corda, produzindo o som. (QUERINO, 1946, p.69-70)

Bahia, Rio de Janeiro e Recife, eram grandes polos de capoeiristas, que trocavam experiências graças aos marinheiros em constante tráfego entre os portos²⁵. Mas Vaz (2016, p.77) cita a definição de Capoeira de Câmara Cascudo, que aponta a música como diferencial da capoeira baiana.

[...] Informa o grande folclorista que, na Bahia, a capoeira luta com adversários, mas possui um aspecto particular e curioso, executando-se amigavelmente, ao som de cantigas e instrumentos de percussão, berimbaus, ganzá, pandeiro, marcando o aceleração do jogo o ritmo dessa colaboração musical. No Rio de Janeiro e Recife não há, como não há notícia noutros estados” (CAMARA CASCUDO²⁶ *apud* VAZ, 2016, p.77, grifos meus).

Além da influência no processo de instituir uma prática musical própria da capoeira, a Bahia foi um polo que serviu de modelização para a capoeira brasileira. A partir da década de 20, junto com o movimento nacionalista, a capoeira também começou a ser pensada como um esporte. Esse híbrido de luta e arte passa por um processo de legitimação que permite a prática por qualquer cidadão sem haver impedimentos de ordem legal.

Pesquisadores apontam como momento crucial para a descriminalização da capoeira a iniciativa de Mestre Bimba e sua proposta de ensino que “modernizava” a capoeira, somando a ela elementos de outras lutas, construindo assim o que ficou conhecido como Capoeira Regional (ABIB, 2004, p.112; VIEIRA, 1995, p.129). Segundo Decâneo Filho

A única maneira de incluir a capoeira no ambiente da legalidade eludindo às malhas do código penal seria a introdução sob outra denominação a duma prática pugilística nela fundamentada! (DECÂNEO FILHO, 1997a, p.118).

²⁵. Para mais informações, consultar Vaz (2016) referenciado no fim do trabalho

²⁶ CASCUDO, Luis da Camara. Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: TECNOPRINT, 1972.

Essa nova vertente desenvolveu uma visão da capoeira que contrariava, em alguns aspectos, a capoeira praticada na época. Em contrapartida ao surgimento da Capoeira Regional e como forma de preservação das tradições, frente às mudanças trazidas por ela, um grupo de capoeiristas, liderados por Mestre Pastinha, se unem para construir uma corrente antagônica à Capoeira Regional, que ficou conhecida como Capoeira Angola.

3.3 ENTRANDO NA ACADEMIA: A CAPOEIRA BAIANA

Como forma de combater o preconceito contra a capoeira, o estilo regional foi criado por Manoel dos Reis Machado, conhecido no espaço da capoeira por Mestre Bimba²⁷ (VIEIRA, 1995, p.129).

Mestre Bimba teve desde cedo relações com as artes marciais brasileiras, pois sua mãe era adepta de uma luta chamada “batuque”, de origem afro-brasileira, que se desenvolveu no nordeste. Ela se assemelhava com a capoeira, pois era praticada, ao som de berimbaus e outros instrumentos que embalavam a luta, cujo objetivo é derrubar o adversário com o uso de golpes de perna, rasteira e joelhadas. (VIEIRA, 1995, p.129).

Começou a ensinar a capoeira graças a um grupo de universitários baianos interessados e isso influenciou o modo de Bimba sistematizar os ensinamentos. Com esses estudantes, Bimba conseguiu inserção na sociedade considerada burguesa da época. Este contato com o “povo branco” foi fundamental para a implantação da capoeira como arte marcial sistematizada. A influência “acadêmica” absorvida pelo Mestre é constatada na instauração das formaturas de capoeira e na nomenclatura de respectivas etapas desse processo de formatura. (*idem*, p. 137).

O contato com os universitários também fez com que Mestre Bimba tivesse o aporte político necessário para a legitimação da capoeira diante da sociedade branca (ABIB, 2005, p.42). Esta legitimação passou também por um processo de sistematização do ensino da capoeira (*idem*). Na época, como era ‘proibida’ a prática da capoeira, este estabelecimento, segundo Abib (2004, p.112) foi denominado como “Centro de Cultura Física Regional”. Esse foi o motivo de se denominar a capoeira de Mestre Bimba como Capoeira Regional.

²⁷Na capoeira é comum o uso de apelidos

Mestre Bimba recebeu o título de professor de Educação Física pela Secretaria de Educação, Saúde e Assistência Pública do estado da Bahia. Isso lhe abriu as portas para ministrar aulas de capoeira sem nenhum tipo de preconceito das autoridades (VIEIRA, 1995, p. 138). Graças ao reconhecimento oficial, Mestre Bimba foi chamado para ministrar aulas de capoeira no quartel do Centro de Preparação de Oficiais da Reserva (CPOR), onde ministrava cursos que abrangiam o ensino da capoeira e luta com e sem armas. Esta passagem pelo exército também contribuiu para influenciar a metodologia de ensino de Bimba, pois a partir dessas experiências seus procedimentos passaram a ser mais rigorosos e 'militaristas' (idem).

Entre 1940 e 1970, Bimba realizou apresentações em diversos estados brasileiros em quartéis, universidades e palácios governamentais, (VIEIRA, 1995, p.139). O autor comenta uma apresentação ocorrida na presença de Getúlio Vargas, presidente do Brasil em exercício na época, cujo regime incentivava o nacionalismo. Vargas diz a Bimba: "A capoeira é o esporte verdadeiramente nacional" (idem).

O fim da vida de Mestre Bimba na capoeira aconteceu de forma súbita. Com uma proposta de melhores condições de trabalho, Mestre Bimba vai até Goiânia, em 1973, onde falece em 5 de fevereiro de 1974, por causa de um derrame cerebral. (VIEIRA, 1995, p. 139).

Figura 8: MESTRE BIMBA



Disponível em:<<http://jeitobaiano.atarde.uol.com.br/wp-content/uploads/2009/07/foto7.jpg>>

Acesso em 28/12/2017

O método de ensino da capoeira na academia de Mestre Bimba consistia no ensino-aprendizagem de oito sequências básicas, de dificuldade crescente, golpes de 'cintura desprezada', que são golpes em que o executante deve lançar o adversário ao chão e conseqüentemente ajudar o aluno a desenvolver um reflexo para cair de melhor maneira no solo. (VIEIRA,1995, p.150; SANTOS,2002, p.54).

Antes do início do curso, o aluno deveria aprender a ginga, que consiste na movimentação básica da capoeira e de pequenas séries de movimentação combinando pernas e braços. O aluno passaria a aprender os golpes apenas depois de dominar essa movimentação. Primeiramente o aluno executava as sequências sem a ajuda dos instrumentos musicais até que criasse fluência nos golpes, só

então era permitido aos calouros²⁸ que treinassem e jogassem ao som do berimbau (BOLA SETE, 2003). A música de capoeira era inserida na vida do aluno de Capoeira Regional após esse dominar os códigos corporais necessários à prática.

A inserção dos golpes de ‘cintura desprezada’ na capoeira gerou polêmica entre os capoeiristas tradicionalistas da época e alterou o assim chamado modo original de jogar capoeira, que consistia em movimentação constante onde os jogadores alternavam entre ataque e esquiva (VIEIRA, 1995, p.151). Mesmo diante da negação dos alunos de Mestre Bimba, Vieira (*idem*) entende que a capoeira regional absorveu elementos de outras lutas, como o judô e o jiu-jitsu, pois a capoeira tradicional não continha elementos descritos pelo autor como agarramentos.

Outra inovação é a questão da formatura ao final de cada curso, adotada pela influência e convivência com os estudantes de Salvador, ele desenvolveu uma cerimônia que assemelhava com a formatura acadêmica, com formandos, paraninfo de turma e diploma, além de momentos próprios do âmbito ‘carreirístico’, como rodas entre os formandos e de formandos contra os formados. Após essas rodas, cada formando recebia de sua madrinha um lenço de seda de cor azul e uma medalha. Este lenço significava que o capoeirista tinha que ser respeitado no meio, além de propiciar ao seu portador algumas honrarias, como jogar ao toque da lúna, ritmo executado apenas pelo berimbau.

Pensando sobre o toque de lúna como um ritmo em que só os mais graduados podem jogar, é possível entender que a música de capoeira para Mestre Bimba tinha uma significação ritualística, (VIEIRA, 1995, p.159-160), logo que o direito a jogar capoeira com a música era entendido com um privilégio ao aluno que ascende na hierarquia do grupo. Quando o aluno pode treinar ao som do berimbau, é sinal de que ele está realmente apto a tal feito e quando o aluno pode jogar ao som da lúna, é outro sinal de que ele ascendeu de nível dentro da capoeira.

Mesmo depois de formado, o aluno não se tornava mestre em capoeira devendo continuar a treinar em cursos que se titulavam ‘especializações’. Existiam duas especializações após a formatura, nas quais eram ampliados os conhecimentos da capoeira. Em entrevista com alunos de Mestre Bimba, Vieira

²⁸ Como bimba chamava os iniciantes. Mais uma evidência da influência acadêmica. (VIEIRA, 1995, p.151).

(1995) fala que não havia diferenças significativas entre as duas especializações. Em ambas eram mostrados novos movimentos, mas a principal característica dos cursos de especialização eram os treinamentos de combate real.

O curso durava aproximadamente três meses, sendo dois na academia e um nas matas da Chapada do Rio Vermelho, onde Bimba preparava algumas emboscadas para ver como os alunos reagiriam. Nesta fase dos ensinamentos, o aluno tinha aulas de defesa com armas como facas, navalhas, revólveres, entre outros. Ao final de cada curso de especialização, o aluno passava por uma nova formatura, quando recebia um lenço de nova cor para simbolizar seu status. Após a primeira especialização a cor do lenço era vermelha e, após a segunda, o lenço era amarelo²⁹ (VIEIRA, 1995,p.159-p.160).

Na obra de Decâneo Filho (1997,a), aluno de Mestre Bimba, ele comenta corriqueiramente sobre a importância da música na formação do capoeirista, falando de uma capacidade musical do Mestre e a influência do seu berimbau na aprendizagem da capoeira

a musicalidade inata do Mestre e a Tradição... faziam do berimbau... o centro donde se irradiava... a capoeira que nos dominava... havia uma preocupação geral... em aprender os toques... a convicção de que.... *sem conhecer os toques... ninguém podia aprender capoeira...* todos compravam berimbau... e tomavam instruções do seu manejo... embora nem todos conseguissem dominar a arte! (DECÂNEO FILHO, 1997a, p.166-167)

Mestre Bimba usava um berimbau e dois pandeiros em suas práticas, pois segundo Decâneo Filho (1997a, p.185) o uso de apenas um berimbau facilitava a percepção do toque e do ritmo pelos participantes. Além dos instrumentos, o Mestre cobrava a participação da “assistência”, que são as pessoas que participam da roda, além das pessoas que estão jogando e dos membros da orquestra.³⁰

A música da Capoeira Regional geralmente tem um andamento rápido, salvo sob condições de treino de desenvolvimento físico

²⁹. Hoje em dia a prática de diferenciação dos níveis do capoeirista é feita através de cordões de cores diferentes, que são amarrados na cintura.

³⁰. Termo usado por Decâneo Filho (1997a) para se referir ao grupo de instrumentistas de uma roda.

.... a capoeira em ritmo lento.... pode ser praticada individualmente.... com finalidade de melhorar.... a capacidade aeróbica.... (DECÂNEO FILHO, 1997a, p.193).

A relação entre ritmo e corpo, para Decâneo Filho é um dos pilares para o aprendizado da Capoeira Regional, falando que o gingado, movimentação base para os capoeiristas, surge naturalmente do balanço do corpo reagindo ao compasso do berimbau (1997a, p.47).

A proposta de Mestre Bimba, foi um dos principais marcos para a legitimação da capoeira como arte e luta, trazendo uma nova roupagem que tem vestígios visíveis até os dias atuais, como o ensino sistematizado de golpes, sistema de graduações baseado em cores, entre outros.

Em oposição ao rumo que a capoeira de Mestre Bimba tomava, alguns capoeiristas tradicionalistas uniram-se para manter as raízes culturais da capoeira, fazendo com que surgisse uma nova modalidade de capoeira mais preocupada com a tradição, com o nome Capoeira Angola (VIEIRA, 1995, p.84).

Em oposição ao movimento “Capoeira Regional”, os tradicionalistas se reuniam para jogar capoeira em rodas que pregavam a preservação da capoeira e dos rituais que descendiam dos escravos, visando preservar os “fundamentos” ensinados pelos “velhos mestres”. Entre os mestres que cultivavam a capoeira “original”, é possível citar Aberrê, Cobrinha Verde, Tonho da Maré, João Grande e João Pequeno, porém o nome mais reconhecido no ambiente da capoeira para a difusão da capoeira Angola, Mestre Pastinha. Esse Mestre foi a pessoa que soube administrar a capoeira tradicional, com intuito de tirá-la da marginalidade.

Vários autores, como Bola Sete (2003), Abib (2004, p. 112) e Santos (2002, p.52), dedicados ao estudo da temática da capoeira, afirmam ser Vicente Ferreira Pastinha, o principal nome da capoeira Angola. Esse mestre é conhecido na capoeira apenas como Mestre Pastinha.

Ele iniciou seus treinamentos de capoeira com um negro africano chamado Benedito, que resolveu ensinar capoeira para Pastinha ainda criança, com a intenção de que ele pudesse se defender das crianças maiores que sempre judiavam dele por ser pequeno e franzino (ABIB, 2004,p.112). Com o tempo, ele se tornou uma pessoa muito conhecida no meio da capoeira, e começou a aparecer pessoas interessadas em aprender a arte com ele e isso o incentivou a ensinar.

Em fevereiro de 1941, Mestre Aberrê o convidou a ir a uma roda de capoeira muito conhecida em Salvador como a roda da Gengibirra (ABIB, 2005; BOLA SETE, 2003). Quando chegou ao lugar, foi recepcionado por um guarda-civil chamado Amorzinho (idem), que mediava a roda de capoeira. Devido a sua fama em Salvador, Pastinha foi escolhido para ser o sucessor de Amorzinho no comando da roda.

..."em 23 de fevereiro de 1941. Fui a esse local como prometera a Aberrê", e com sus presa o Snr. Armosinho dono da quela capoeira, apertando-me a mão disse-me: Há muito que o esperava para lhe entregar esta capoeira para o senhor ensinar. Eu ainda tentei me esquivar disculpando, porem, toumando a palavra o Snr. Antônio Maré: Disse-me; não há jeito, não Pastinha, é você mesmo quem vai ensinar isto a qui. Como os camaradas dero-me o seu apoio, aceito" (sic) (PASTINHA apud DECANEO FILHO, 1997b, p.14).

Pastinha se inseriu no meio de mestres como Aberrê, Totonho da Maré, Noronha e Livino, que pregavam a preservação da capoeira tradicional em oposição à Capoeira Regional de Bimba (ABIB, 2005, p. 155). Mestre Pastinha teve o apoio dos capoeiristas "tradicionalistas", isso culminou no surgimento do Centro de Capoeira Angola³¹ em 1941.

Visando se fortalecer politicamente em Salvador e conseguir aporte sociopolítico para dar aulas de capoeira, Mestre Pastinha fez amizades com intelectuais da sociedade baiana da época. Entre estas amizades, a mais influente na Bahia, foi a sua relação com o escritor Jorge Amado (BOLA SETE, 2003). Assim, devido a tais contatos, o Centro de Capoeira Angola se tornou famoso em Salvador, além de sido ponto de parada de turistas que geralmente lotavam o centro em suas famosas rodas de domingo. (ABIB, 2004,p.113).

Abib (2005) entende que a partir da construção do Centro, Mestre Pastinha teve uma responsabilidade de diferenciar a capoeira Angola da capoeira 'de rua', que era praticada por "indivíduos de mal caráter que se valem dela para praticar agressões e desordens" (ABIB, 2005, p. 156). Assim como Mestre Bimba, Pastinha queria o fim da discriminação com a capoeira na sociedade, porém diferentemente

³¹. Em 1922, Mestre Noronha funda o Conjunto de Capoeira de Angola Conceição da Praia, o primeiro grupo de capoeira, porém ele não foi reconhecido e acabou não rendendo frutos. Com isso pode-se pensar que a nomenclatura Capoeira Angola vem antes da fundação do CECA, mas ganha relevância com a iniciativa de Mestre Pastinha.

de Bimba, buscava isso em princípios que se aliavam às tradições de origens africanas, a prática da capoeira com elementos ritualísticos e cênicos e o comportamento ético e da capoeira.

A contribuição de Pastinha para a capoeira foi de suma importância para a preservação dos valores culturais do povo negro. Seu legado mantém a memória das relações entre a capoeira e a opressão do negro africano durante o período da escravidão. Além disso, sua contribuição ao desenvolvimento da prática foi fundamental pois permitia ao capoeirista que fosse adepto à prática da capoeira Angola na Bahia se inserir em um mundo permeado de rituais, filosofias de vida, tradições e preceitos que deveriam ser fielmente seguidos (BOLA SETE, 2003).

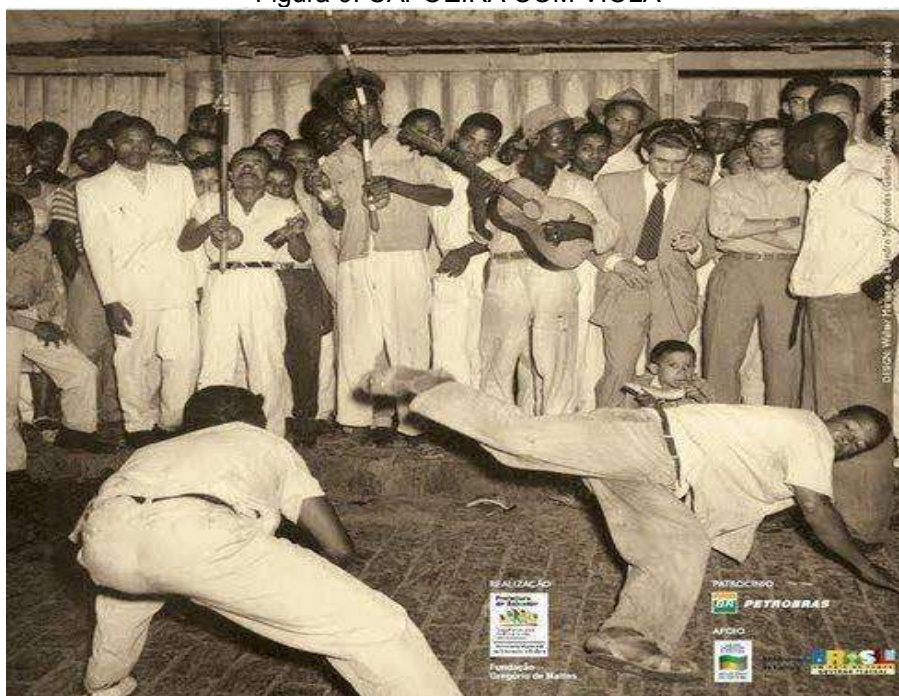
Então o mestre de capoeira deveria ser a pessoa que o apresentaria e o conduziria para este mundo. Era rotineiro encontrar discípulos herdeiros da profissão que o mestre de capoeira exercia para manter-se, como engraxate, marceneiro, entre outros, o que ilustra a profundidade da relação Mestre Discípulo (ABIB, 2004,p129).

Os movimentos eram passados conforme o mestre considerasse pertinente para o desenvolvimento do aluno e que fosse mais eficaz na roda e na vida, segundo a sua experiência na capoeira. O mestre sempre respeitava as particularidades de cada aluno em seus movimentos e modos se expressar na roda de capoeira (BOLA SETE, 2003).

Mestre Pastinha faz algumas considerações sobre música na capoeira em seu livro Capoeira Angola, comentando que a música não é uma coisa indispensável para a prática da capoeira, mas seu uso traz graça, ternura e misticismo que “bole com a alma dos capoeiristas” (PASTINHA, 1988, p.29), além de dar ritmo ao jogo.

Ele cita o atabaque, pandeiro, agogô, reco-reco, chocalho como instrumentos usados nas práticas de Capoeira Angola, mas dá ênfase no uso do berimbau como indispensável. Além desses instrumentos, Decâneo Filho (1997b) relata o uso da viola nas rodas de capoeira, que evidencia o parentesco com o samba de chula (p.11).

Figura 9: CAPOEIRA COM VIOLA



FONTE: Folder do projeto Capoeira Viva de 2007.

Segundo Decâneo Filho (1997b) a viola acabou caindo em desuso dando lugar ao berimbau, graças a sua fácil confecção e execução, além de ser mais adequado ao contexto musical (p.10). Hoje, dentro do contexto da capoeira, viola é o berimbau mais agudo da bateria de Capoeira Angola, acompanhado do berimbau Médio ou Gunga, e do Berra Boi, berimbau de tessitura mais grave.

Outra particularidade da Capoeira Angola é a Ladainha, que consiste em uma música cantada pelo Mestre ou pelo comandante da roda que consiste em uma narrativa de algum fato histórico, social, religioso, ou pessoal, que serve de reflexão para os capoeiristas antes do início do jogo. Ela é cantada para começar o ritual da roda, em ritmo lento, e é seguida de uma louvação. Decâneo Filho fala porque não se canta ladainha na Capoeira Regional

A resposta está na própria base musical da *Regional*, incompatível com o gênero da *ladainha*, muito lento e dolente para o temperamento de Mestre Bimba. Transmitido à sua criação musical e coreográfica (DECÂNEO FILHO, 1997a, p,182).

No documentário *Capoeira: Em Cena*, Mestre Canjiquinha³² fala que as demais músicas são cantadas em ambas modalidades, ao contestar a existência de “duas capoeiras”.

Segundo Acuña (2010, p.87) e Silveira (2012,p.166-167), tem-se dentro da Capoeira Angola uma ramificação de onde surgem dois estilos diferentes na prática: o Jogo de Dentro e o Jogo de Fora.

O Jogo de Dentro consiste em um jogo lento, com golpes baixos, em que os lutadores se apoiam nos pés e cujo objetivo é derrubar o adversário usando apenas a malícia (ACUÑA, 2010, p.88). Para Silveira (2012), o Jogo de Dentro foi criado com o intuito de camuflar a prática da capoeira dos opressores e perdurou conforme o tempo por se tornar tradição.

Em contrapartida, ainda segundo Silveira (2012) o Jogo de Fora era a luta propriamente dita, na qual cada lutador fazia o que realmente queria fazer. Este é um jogo rápido e os jogadores aplicam golpes em pé, objetivando atingir o adversário em qualquer lugar do corpo (BOLA SETE, 2003, p.70) pela aplicação de golpes em região média alta. Mestre Silveira fala que esse estilo pode ser facilmente confundido com a Capoeira Regional, mas mesmo tendo um caráter de luta, o Jogo de Fora segue as tradições da Capoeira Angola, como instrumentação, fundamentos teóricos e o uso de chamadas³³. Segundo Silveira (2012,p.167) esse estilo de capoeira também é chamado de ‘Capoeira Contemporânea’³⁴.

O uso da música aliado à capoeira, do modo que é feita hoje, assim como a criação de academias de capoeira e a sistematização do ensino, são frutos de um modelo baiano, que por meio de sua eficácia em legitimar a capoeira dentro da sociedade, acabou virando um modelo geral.

Assim como demais grupos, a ACAPRAS se insere nesse modelo baiano, que mesmo com suas particularidades, têm ligações diretas com esse modelo, como, por exemplo, a de sistematização de ensino por meio de listas de golpes, a prática

32. Aos 16:47, no vídeo capoeira em cena. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=YyMqW7x31e4>> acesso em 28/12/2017.

33. ‘Chamada’ é um tipo de movimentação usada na capoeira angola para ‘amenizar o jogo’. Um dos capoeiristas faz um sinal com as mãos, o outro jogador vai de encontro com ele, encostam-se, em seguida, eles simulam uma dança. Mestre Silveira fala que isso serve de disfarce frente ao ‘opressor’.

34. Alguns autores consideram a ‘Capoeira Contemporânea’ uma nova vertente da capoeira que prática uma mistura da Angola e da Regional, que surge no Rio de Janeiro com o Grupo Senzala, na década de 60 (MACUL, 2008).

dentro de academias e a produção de música para a prática de capoeira, objeto de estudo dessa pesquisa.

Atualmente a prática de capoeira acontece dentro dos grupos, que são aglomerados de pessoas em comunidades (ALMEIDA et.al, 2012, p.386) que a praticam sob orientação de um mestre.

Se considerarmos que as escolas de Mestre Bimba e Mestre Pastinha são as formas 'hegemônicas' de conceber a capoeira, pode se pensar que existem modos 'anti-hegemônicos' de se pensá-la à mesma medida.

Cada grupo propõe visões diferentes sobre capoeira, consonantes ou dissonantes das ideias hegemônicas propostas pelas escolas Regional e Angola. Isso faz com que exista um conflito, onde cada grupo toma o seu pensamento sobre capoeira como autêntica.

Logo, para se fazer uma pesquisa sobre capoeira, deve-se ter ciência dessa pluralidade de pensamentos e ter cautela em generalizações sobre uma identidade da capoeira.

A ACAPRAS propõe um pensamento que, mesmo considerando válidos os pensamentos das duas escolas e tomando o modelo baiano de capoeira em academias no seu cotidiano, propõe uma visão sobre capoeira diferente das duas, diretamente ligada à vivência do Mestre.

4 “SONHO DE LIBERDADE”: A ACADEMIA DE CAPOEIRA PRAIA DE SALVADOR

Hoje os jovens destemidos te exaltam com louvor
Este nome é imortal, Praia de Salvador
Os teus filhos dedicados te respeitam com amor
E te honram com orgulho, na alegria ou na dor
(Trecho do Hino Oficial da ACAPRAS)

Como campo de pesquisa, utilizo a Academia de Capoeira Praia de Salvador (ACAPRAS), grupo de capoeira angola especializada no Jogo de Fora da Capoeira Angola, fundada e presidida por Mestre Gideoni Silveira.

A ACAPRAS foi fundada no dia 24 de novembro de 1980 em Cambira, interior do estado do Paraná, onde teve visibilidade e reconhecimento notável em pouco tempo, por ser novidade nessa região. A consolidação do grupo, porém, acontece dentro da Penitenciária do Estado do Paraná a partir do ano de 1982, com a prisão do Mestre.

Junqueira (2000) comenta que “o perfil do Mestre é o perfil do grupo” (p.70), e com isso podemos pensar que a história da ACAPRAS está diretamente ligada à história de Mestre Silveira. Por tal, faz-se válido discutir sua trajetória pessoal e os caminhos que o levaram à capoeira e ao sistema penitenciário. O encontro entre estas duas esferas na vida do Mestre foram os pilares para a construção ideológica do grupo.

Presidente e criador do grupo ACAPRAS, Mestre Silveira é autor de diversos livros, além de ministrar palestras sobre a capoeira, nas quais comenta possuir “visões polêmicas” (informação verbal).

Figura 10: MESTRE SILVEIRA



DISPONÍVEL EM: < <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-escrita-usada-para-fugir-do-mundo-2oyy83qubjdh598hvh8b0i6>>. ACESSO: 22/04/2018.

De origem indígena, Gideoni Silveira, nascido em 02 de maio de 1962, em uma aldeia kaingang no interior paranaense, relata para Porto et. Al. (2010) ter ficado órfão de mãe em seu parto, foi criado por seu pai e por sua madrasta 'branca'. Seu pai foi expulso da aldeia por se casar com uma mulher branca e com isso eles se mudaram para Apucarana para trabalhar em cafezais. Com a grande geada de 1975, os cafezais são exterminados e eles precisaram migrar para outros lugares na busca de emprego. Silveira vai com sua irmã para São Paulo procurar emprego. Em São Paulo ele tem contato com a televisão e com os filmes de luta e se encanta. Relembrando esse período Silveira relata como chegou a capoeira:

“Ah, eu quero aprender esse troço aí; Ah, você quer aprender isso aí, você quer aprender o quê?; Sei lá, quero aprender isso aí. Todo mundo faz eu queria fazer também. Era capoeira em específico? Claro que não. Quando foi um dia essa minha irmã pegou folga no serviço e a gente virou São Paulo de cabeça para baixo atrás desse troço de aprender brigar. Fomos... Hoje eu sei que era karatê, judô... eu não sabia nada daquilo. O povo gritando. Eu não quero isso aí, pelo amor de Deus! A gente tava indo embora já, era tarde, tava terminando. Aí a gente tava parado num ponto da Vila das Belezas. De repente eu vi numa parede assim: Associação de Capoeira Quilombinho. Eu nunca tinha ouvido falar, eu não sabia o que era isso. Mas tinha um desenho assim, um cara com o pé levantado e outro embaixo, meio que... uma rasteira e tal. Falei: Vamos lá ver!; Mas o ônibus já tá vindo; Mas vamos, vamos! Eu era o caçula, então ela acabou cedendo, quando agente foi lá ver, quando eu cheguei na porta, nossa que... Nossa sabe, é isso aqui que eu quero aprender, era uma sexta feira à tarde, tava maior roda de capoeira, Virgem Maria, aquilo eu falei Não, não... eu quero aprender isso aqui. Eu não sabia nem o que era, todo mundo cantando... Sabe um troço muito legal assim. Eu quero aprender isso aqui!” (SILVEIRA apud PORTO et. Al., 2010,p.178, grifos meus).

Com essa fala pode-se perceber que a música de capoeira teve presente durante todo o contato de Mestre Silveira com a capoeira e, além de seu interesse no aprendizado de uma luta, a música também serviu como elemento sedutor para sua escolha.

Começou a treinar com Mestre Valmir, mas após algum tempo conhece Mestre Limão, e o toma como tutor. Com apenas 18 anos, ele se forma professor de capoeira na escola de Mestre Limão. Nessas condições, ele vai a Cambira e funda o grupo, chamado inicialmente de Associação de Capoeira ‘Praia de Salvador’. Em 1981 é reconhecido por Mestre Limão como Mestre de Capoeira de primeiro grau com apenas 19 anos.

Em 1982, Mestre Silveira é preso pelo assassinato do estuprador de sua sobrinha e por uma série de assaltos a banco no interior do Paraná. Esses crimes, somados a constantes tentativas de fuga rendem ao Mestre uma pena de mais de 50 anos de reclusão.

Relata o mestre que ao chegar à penitenciária, os demais internos já tinham conhecimento de seus crimes e de sua posição como Mestre de Capoeira, que ajudou na construção de um status entre os presos.

Nessa época, a Penitenciária Estadual do Paraná era considerada uma das penitenciárias mais violentas da América Latina, onde mortes eram constantes. Para fugir da violência dentro do presídio, Mestre Silveira assume sua posição enquanto mestre de capoeira e por incentivo de outro interno, começa a dar aulas de capoeira

dentro da penitenciária. Essa iniciativa começou a gerar frutos de tal forma que ganha o apoio do grupo pedagógico da penitenciária, que cede espaço para tal prática.

Dentro da penitenciária é onde se formam os primeiros professores mestres do grupo, que conforme ganhavam liberdade, abriam filiais da ACAPRAS fora do sistema penitenciário. No ano de 1992, Mestre Marcílio e Mestre Olímpio, discípulos de Mestre Silveira, deixam a PEP e abrem espaços de prática de capoeira em Curitiba.

Figura 11: MESTRE OLÍMPIO



FONTE: ACERVO PESSOAL GRUPO ACAPRAS PIRAÍ DO SUL

Graças à sua mulher Sônia, na condição de sua advogada, Mestre Silveira consegue uma redução de pena e ganha liberdade em 1998. Com isso, assume a responsabilidade do grupo em Curitiba.

Ao sair da penitenciária, os professores do grupo amparavam-se na capoeira para se reinserir na sociedade, expandindo assim o número de espaços de treino do

grupo. Além disso, a reincidência e transferência dos presos, a transferência dos carcereiros e os bons resultados obtidos na PEP, foram fatores que contribuíram para a expansão do grupo.

Hoje a ACAPRAS conta com espaços de treino em diversas cidades do Paraná e Santa Catarina, como Curitiba (PR), Colombo (PR), Campo Largo (PR), São José dos Pinhais (PR), Fazenda Rio Grande (PR), Piraí do Sul (PR), Ponta Grossa (PR), Almirante Tamandaré (PR), Piraquara (PR), Campo Mourão (PR), Itajaí (SC), Navegantes (SC), além de estar presente em diversas unidades do sistema penitenciário paranaense (PORTO, et. Al, 2010).

Com fins de legitimar a ACAPRAS no campo da capoeira, em 2000, Mestre Silveira reúne os professores e mestres para organizar o grupo, visando filiar o grupo na Federação Paranaense de Capoeira. Nessa reunião foi implantado o sistema de graduação usado no grupo até hoje, além da mudança do nome de 'Associação de Capoeira Praia de Salvador' para 'Academia de Capoeira Praia de Salvador'.

As concepções sobre capoeira do grupo em geral, estão ligadas aos discursos do Mestre, que por sua vez, estão diretamente ligadas às suas experiências pessoais. Um dos termos mais relevantes para a concepção de capoeira do grupo é a 'Liberdade'.

Para o grupo, imbuídos pelas concepções do mestre, capoeira é uma luta que os povos oprimidos desenvolveram para conseguir liberdade, que lhes eram privadas, no período colonial brasileiro.

Além desse termo, outra concepção que permeia os membros do grupo é a participação do nativo como fundamental no processo de desenvolvimento dessa ferramenta pela liberdade. Logo, fazem considerações que contradizem alguns dados levantados na revisão de literatura. Como por exemplo, os membros afirmam que o berimbau é um instrumento de origem indígena e que o uso do atabaque na capoeira tem suas raízes nos tambores que os nativos usavam em seus rituais. Essa discussão será retomada em outro momento, mas se faz válido observar os contrastes dos pensamentos do grupo com a revisão de literatura.

4.1 LINHAGEM DE MESTRES

Conhecer a linhagem de mestres que antecedeu o grupo ajuda a situá-lo dentro do campo da capoeira. Cada mestre que antecedeu Mestre Silveira em sua linhagem deixa reflexos na prática musical do grupo, então conhecê-los também nos ajuda a entender questões sobre a música do grupo.

4.1.1 Mestre Aberrê

Na revisão de literatura, se pode constatar que existem dois prováveis nomes para Mestre Aberrê: Antônio Raimundo e Antônio Rufino dos Santos. Nei Lopes (2015) coloca em seu Dicionário Escolar Afro-Brasileiro, um verbete intitulado 'Aberrê'

Apelido de Antônio Raimundo ou Antônio Rufino dos Santos, capoeirista baiano nascido em Santo Amaro da Purificação, no século 19, e falecido no século seguinte. Segundo alguns autores, teria sido o instrutor de Mestre Pastinha³⁵, o maior nome da capoeira angola (LOPES, 2015, p. 14-15).

Ao que tudo indica os dois prováveis nomes dados ao Mestre Aberrê fazem referência a mesma pessoa, porém, em entrevista para meu Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, Mestre Silveira ao falar sobre sua linhagem e comentou a existência dois mestres de capoeira com o nome 'Aberrê'.

eu venho de uma linhagem que vem de Antônio Rufino ABERRÊ, conhecido como ABERRÊ DE SANTO AMARO, porém não era o mesmo aluno de Pastinha. Mestre Aberrê de Santo Amaro ensinou Mestre Caiçara, que foi professor de Mestre Limão, que foi Meu mestre, e depois de mim vieram muitos alunos.... (SILVEIRA apud DE SOUZA, 2014, p.94)

Magalhães Filho (2011) defende que existiu apenas um Mestre Aberrê e que ele não foi aluno de Mestre Pastinha, mas que teve contato com ele. Segundo Abib (2005, p.154), Mestre Aberrê foi quem levou Pastinha para a roda da Gengibirra,

35.O autor cita que Aberrê teria sido instrutor de Mestre Pastinha. Magalhães Filho (2011) também fala dessa possibilidade. Para mais informações ver Magalhães Filho (2011), referenciado no final do trabalho

roda frequentada por vários bons capoeiristas da época, como Noronha, Livino e Totonho da Maré, (ABIB, 2005, p. 155). Foi nesta roda que começou a surgir o movimento de Capoeira Angola.

Mesmo com contato próximo à Mestre Pastinha, Mestre Aberrê não era seu aluno. Segundo Mestre Waldemar (apud ABREU e CASTRO, p.50), Mestre Pastinha chamava de aluno as pessoas que frequentavam a roda dele, pensar que o boato de que Mestre Aberrê era seu aluno se dá devido a esse costume de Mestre Pastinha.

Além do contato com Mestre Pastinha, Magalhães Filho (2011) relata o contato próximo de Mestre Aberrê com Mestre Bimba e que já chegaram a fazer uma demonstração de luta (p.62). O autor ainda cita um depoimento de Mestre Caiçara sobre o relacionamento entre Aberrê e Bimba durante a 1ª Jornada de Capoeira, em Ouro Preto, no ano de 1987: '[Bimba] era angoleiro, era amiguíssimo do meu mestre³⁶' (CAIÇARA apud MAGALHÃES FILHO, 2011, p. 63).

Segundo Magalhães Filho (2011, p. 14), a linhagem de Mestre Aberrê tem uma metodologia diferente das linhas de Mestre Bimba e Mestre Pastinha, tradições próprias e nomes de golpes e ritmo de jogo diferentes. Entre os alunos de Mestre Aberrê, destacavam-se dois grandes nomes da capoeira: Mestre Canjiquinha e Mestre Caiçara.

4.1.2.Mestre Caiçara

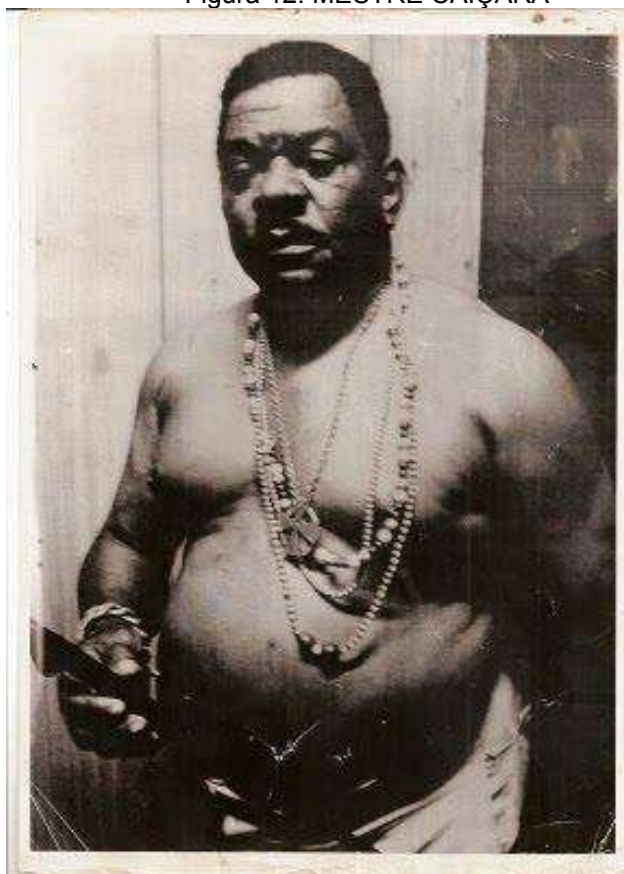
Considerado um dos maiores nomes da história da capoeira (CAMPOS,2016) , Antônio Conceição Moraes, mais conhecido como Mestre Caiçara, nasceu em 08/05/1924 em Cachoeira – BA. Desde cedo foi influenciado pela mãe espiritualmente, sendo adepto do Candomblé. Magalhães Filho (2011) traz uma autoapresentação de Mestre Caiçara

36 Depoimento dado na 1ª Jornada de Capoeira, em Ouro Preto – 1987. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MppQz1HEZXA&t=167s>> , Acesso em 15/06/2017.

Sou irmão de Congo de Ouro, meu nome é Caiçara, do caboclo que me guia desde o nascimento e sou de Oxóssi. Tenho o corpo fechado e sou de briga, gente . Eu aprendi a dançar capoeira com a idade de 14 anos, aqui no Largo do Tanque, na subida da Ladeira de Pedra, debaixo de um pé de fruta-pão, onde era o centro dos capoeiristas antigos. Era o meu mestre, o finado Aberrê, 12 Homens, Siri de Mangue, Canário Pardo, Barroquinha, Vitor HU, Totonho de Maré, o finado Traíra, o finado Besouro, o finado Canário, Geraldo Chapeleiro, finado Bimba, o Pastinha, o Cassimiro, o Elói, Ferrugem, Totonho de Maré, Tiburcinho, o velho Argemiro, Onça Preta.... (CAIÇARA apud MAGALHÃES FILHO, 2011, p.89-90).

Era, assumidamente, um defensor da Capoeira Angola como a única capoeira existente, mas não considerava Mestre Pastinha como mestre de Capoeira.³⁷

Figura 12. MESTRE CAIÇARA



Disponível em: < <http://grupogingarte.no.comunidades.net/mestre-caicara>>. Acesso em

28/09/2017

37. Depoimento dado na 1ª Jornada de Capoeira, em Ouro Preto – 1987. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MppQz1HEZXA&t=167s>> , Acesso em 15/06/2017.

Campos (2016) diz ter aprendido a cantar e a tocar com Mestre Valdemar e isso o tornou um exímio músico de capoeira. Nesse sentido, Silva (2014) em sua pesquisa traz alguns relatos de Mestre Sabú, aluno de Mestre Caiçara nos quais afirma: Mestre Caiçara era muito bom e eu gostava porque pra mim era um dos cantador melhor que o Brasil tinha na área da capoeira, pra mim era ele né. (SABÚ apud SILVA, 2014, p.51)

Campos (2016) comenta que Mestre Caiçara chegou a gravar um LP em 1969, com o nome de sua Academia: Academia de Angola São Jorge dos Irmãos Gêmeos de Caiçara³⁸, segundo o autor, é uma relíquia da capoeira. Mestre Caiçara morreu dia 26 de agosto de 1997 na Bahia.³⁹

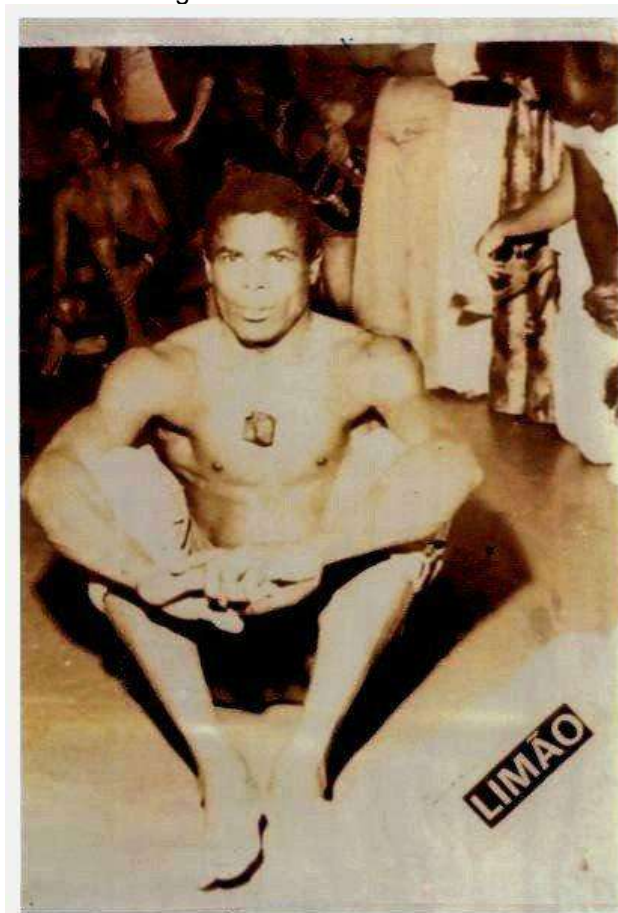
4.1.3. Mestre Limão de Santo Amaro

Nascido no dia 24 de julho de 1945 em Santo Amaro da Purificação, Paulo dos Santos começou a frequentar as rodas de rua muito cedo e logo se tornou aluno de Mestre Caiçara. Recebeu o apelido 'Limão' de Mestre Canjiquinha, por trabalhar vendendo limões na feira (ROBERTO, 2012).

38 Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=2RF_MzOyQ54 Acesso em 15/06/2017.

39 Para mais informações, ver Campos (2016)

Figura 13: MESTRE LIMÃO



Disponível em <http://www.congodeouro.com.br/conheca-mestre-limao/>. Acesso em 28/09/2017.

Por ocasião da gravação do LP de Mestre Caiçara, foi para São Paulo, em 1969, onde teve contato com mestres baianos que atuavam em terras paulistanas, como Mestre Brasília e Mestre Suassuna. Graças a essa gravação, recebeu o título de Contra Mestre, acompanhado de Silvestre, pela mão de Mestre Caiçara (ASTRONAUTA, 2005).

Em parceria com Mestre Pinatti, abriu a sua primeira academia, a Academia de Capoeira São Bento Pequeno de capoeira na Zona Sul de São Paulo, em 1969, porém em 1970, fundou sua própria academia, chamada Guerreiro de Palmares. (ROBERTO, 2012). Nessa época, ocorria na Zona Sul de São Paulo uma união de capoeiristas de Regional e de Angola, de forma que ambos até dividiam espaços de treino. (ASTRONAUTA, 2005).

Mesmo constatando que Mestre Limão vem de uma linhagem de Mestres de Capoeira Angola, como Mestre Aberrê, essa junção entre angoleiros e regionais o influenciou, inclusive na música. Em um encontro de mestres na cidade de Ribeirão

Preto, Mestre Miguel Machado comenta que Mestre Bimba tinha um jeito próprio de tocar berimbau, com um andamento muito rápido e a única pessoa que conseguia acompanhar esse andamento era Mestre Limão.⁴⁰

Figura 14: MESTRE LIMÃO COM MESTRE BIMBA



Disponível em: < <http://www.congodeouro.com.br/conheca-mestre-limao/> > Acesso em 28/09/2017.

Limão sempre voltava a Bahia para visitar a família, e em uma dessas viagens, se desentendeu com um homem e acabou matando-o com um golpe de capoeira. Por consequência disso, armaram uma cilada para ele e também o mataram em 1985.

Ao verificar a linhagem de Mestre Silveira, é possível perceber a influência de cada um no modo de se praticar a capoeira e sua música dentro da Academia de

40. Encontro de Mestres Antigos de Capoeira Angola e Regional em Ribeirão Preto. Youtube. 3 ago 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=6RMVoCHVvnw>>. Acesso em: 09 jun. 2017.



Capoeira Praia de Salvador. Observando essa passagem de conhecimentos de mestre para mestre como um esquema de transmissão de Capital Cultural, em que cada mestre tem um Capital Cultural Herdado de seu antepassado o qual é somado com o Capital Cultural Adquirido pela vivência e pelas suas influências externas a linhagem (BOURDIEU, 2007, p. 78).

4.2 INTERIOR DA COMUNIDADE

Assim como existem diferentes pensamentos divergentes entre os grupos sobre capoeira, dentro do grupo composto por pessoas heterogêneas também ocorrem conflitos sobre capoeira, como por exemplo o uso das palmas. O Mestre dentro do grupo é a pessoa que mantém a coesão no grupo, que articula os momentos de tensão e que, na maioria das vezes, impõe o que deve ser seguido (ALMEIDA et.al., 2012, p. 379). Por ser a pessoa com a patente mais alta dentro do sistema hierárquico do grupo, todos os membros respeitam suas opiniões e imposições sobre as concepções de capoeira do grupo.

Dentro do grupo é usado um sistema hierárquico, que é um “*fato coletivo* capaz de ordenar a *ação individual*, de modo que ela esteja em consonância com a conduta geral, tornando assim a própria ideia de coletividade viável” (LEIRNER, 1997, p.72). A hierarquia no grupo norteia toda vivência da comunidade, inclusive em sua prática musical. O atual sistema de graduação utilizado na ACAPRAS é proposto pela Confederação Brasileira de Capoeira:

Tabela 1: GRADUAÇÃO INFANTIL

Graduação Infantil (Até 14 Anos)		
CORDÃO	COR	NOMENCLATURA
Sem Cordão	-	Aluno 'Calça Preta'
	Verde/Cinza	Aluno Batizado
	Amarelo/Cinza	Aluno Graduado

	Azul/Cinza	Aluno Graduado
	Verde/Amarelo/Cinza	Aluno Intermediário
	Verde/Azul/Cinza	Aluno Adiantado
	Amarelo/Azul/Cinza	Aluno Estagiário

Tabela 2: GRADUAÇÕES ADULTAS

Graduações Adultas (A partir de 14 Anos)		
CORDÃO	COR	NOMENCLATURA
Sem Cordão	-	Aluno 'Calça Preta'
	Verde	Aluno Batizado
	Amarelo	Aluno Graduado
	Azul	Aluno Graduado
	Verde/Amarelo	Aluno Intermediário
	Verde/Azul	Aluno Adiantado
	Amarelo/Azul	Aluno Estagiário

Tabela 3: GRADUAÇÕES SUPERIORES






Graduações Adultas Superiores		
CORDÃO	COR	NOMENCLATURA
	Verde/Amarelo/Azul/Branco	Formado
	Verde/Branco	Monitor
	Amarelo/Branco	Instrutor
	Azul/Branco	Contramestre
	Branco	Mestre

Figura 15: SISTEMA DE GRADUAÇÃO ACAPRAS



FOTO: FÁBIO DE SOUZA

Quando o aluno ingressa em uma academia da ACAPRAS, ele começa a aprender uma lista de movimentações que o Mestre Silveira pensou para determinado nível. Assim que ele domine esses golpes e a movimentação básica de jogo, ele passa por um teste. Esse teste geralmente é aplicado por um professor da ACAPRAS e nele é cobrada a lista que o Mestre Silveira propôs.

Se o aluno é aprovado nesse teste, ele está apto a subir de graduação. Esse recebimento de graduação se dá em eventos chamados Batizados ou a Troca de Cordões. Geralmente, cada professor faz um evento anual com essa finalidade. O aluno passa por um ritual que consiste jogar com professores para receber sua nova graduação.

Com a nova graduação, o aluno recebe uma nova lista de movimentos para praticar, e em alguns níveis, são cobrados determinados toques de berimbau, algumas teorias, entre outros.

Ao chegar ao nível de estagiário (Cordão Amarelo/Azul), o aluno passa por uma bancada de mestres, que determinará se ele tem condições de ir para próxima graduação. Os mestres cobram dos alunos golpes, toques de berimbau, teorias, métodos de ensino, entre outros saberes.

Se for aprovado por esta bancada ele passa por um ritual chamado formatura. Nesse ritual, segundo Mestre Silveira, a pessoa passa de aluno a discípulo, pois recebe uma 'luz própria' no mundo da capoeira e deixa de seguir a 'luz' de um professor. A formatura é o momento mais importante do sujeito dentro do grupo.

A partir da formatura, para trocar de graduação, os discípulos passam pela bancada de mestres, onde lhes é cobrado teorias, golpes, toques de berimbau e o trabalho que está sendo realizado.

Para se tornar mestre, atualmente, o candidato deve fazer um 'TCC', nos moldes acadêmicos, com o tema capoeira. Após realizar sua pesquisa e escrever o 'TCC', ele passa pela bancada de mestres, onde lhe é cobrado, golpes, teorias, toques, métodos de ensino, trabalho realizado, além da arguição de seu trabalho.

Aprovado pela bancada, o discípulo tem condições de ter sua consagração e receber seu cordão de mestre. O ritual é parecido com os demais, ele joga capoeira com os mestres. Mesmo depois de consagração, ele continua a ser discípulo do Mestre Silveira, porém com mais autoridade dentro da comunidade.

A vontade dos membros do grupo em ascender hierarquicamente no grupo é um dos principais motivos para o aprendizado da capoeira, pois para trocar de cordão, o sujeito deve provar aos professores que teve um crescimento nos conhecimentos sobre capoeira, tanto corporal como teórico, musical e até mesmo comportamental, segundo as regras do grupo.

Esse crescimento é norteado dentro da academia por um conjunto de 'sugestões' propostas pelo mestre, que ficou conhecido no grupo como 'Os Dez Mandamentos do Bom Capoeirista'. São eles:

I- Preparar-se Fisicamente

II - Ser Atencioso nas aulas ministradas

III - Saber os Golpes e Aplicá-los na Hora Certa

IV- Respeitar o Mestre e os Professores

V - Não Fumar e Não Beber

VI - Dormir Cedo e Acordar Cedo

VII- Saber os Toques que lhe foram ensinados

VIII- Dominar sua Ira

IX – Ter reflexo em Hora Certa

X- Quando for Mestre, Elevar o nome de seu Clã e de seu Mestre

Esses mandamentos são constantemente cobrados aos alunos pelos professores do grupo. Decorar esses mandamentos é de suma importância para o membro do grupo. Esses mandamentos são seguidos a risca no cotidiano dos membros, com exceção do mandamento V e VI, que são vistos como recomendações para o bom desempenho pessoal do capoeirista.

O mandamento VII tem ligação direta com o objeto de pesquisa aqui discutido, e ilustra um dos princípios da aprendizagem da música dentro do grupo. Com esse mandamento, é isenta toda a responsabilidade do professor na formação musical do capoeirista. Mesmo que professores do grupo se preocupem em ensinar a música, a iniciativa de aprender a música parte da motivação em subir na hierarquia do grupo e de cumprir com suas obrigações dentro da comunidade.

Outra característica do grupo é o contato constante entre os lutadores durante a prática da capoeira. No jogo de capoeira, os membros do grupo proferem golpes com os pés, mãos e cabeça, que constantemente atingem o adversário em qualquer parte do corpo. É uma prática considerada violenta dentro da capoeira angola 'hegemônica'.

Mesmo considerada violenta a prática da capoeira na ACAPRAS em comparação a Capoeira Angola hegemônica, ela não deixa de ser uma prática consciente e controlada pelos membros do grupo. Wacquant (2006, p.102) relata a 'Violência Controlada' como um jogo, onde os lutadores trocam golpes de maneira mútua, porém mantendo equilíbrio na dinâmica do conflito, fruto de uma colaboração entre os jogadores.

Esse equilíbrio que deve ser mantido durante o jogo de capoeira da ACAPRAS está diretamente ligado a relação hierárquica, onde o menos graduado, mesmo em melhores condições físicas, não pode 'bater' em seu adversário. O menos graduado constantemente 'apanha', pois se a relação de violência fica igual entre jogadores de diferentes graduações, a tensão aumenta e a violência se descontrola.

Essa questão de apanhar na roda também é uma das características que norteiam as atitudes dentro do grupo. 'Apanhar' é o modo dos professores e mestres controlarem as atitudes de seus alunos em curto prazo. Como relata o Mestre Chico em seu TCC sobre erros que cometeu em um evento da ACAPRAS em Ponta Grossa, organizado por ele e por outros professores do grupo:

Após estar tudo pronto para o batizado, o [Contramestre] Fábio Galvão encontra-se envergonhado, pois ninguém tinha feita (sic) a recepção do Mestre [Silveira] quando ele chegou, e o pior ainda estava pra acontecer. [Instrutor] “Dengue” foi escolhido para fazer o pronunciamento do evento, ou seja, a apresentação dos professores e principalmente do Mestre Silveira, contudo ele não havia anotado o nome do Mestre em seu rascunho. Isso gerou uma grande discussão no momento entre os instrutores, mas o Mestre fez seu pronunciamento e o batizado teve início. Apesar dos imprevistos o evento seguiu normalmente e ao término o Mestre [Silveira] perguntou onde ficava a academia mais próxima dali, pois ele queria que fossemos todos para lá, como eu tinha que desmontar o som e esse trabalho levaria umas três horas, não pude ir. No outro dia o pessoal da academia me contou sobre o que havia acontecido como tivemos erros graves na organização do evento alguém teria que sofrer as consequências, lá na academia do “Dengue” o Mestre abriu uma roda e junto com os mestres [do grupo] que estavam com ele deram uma lição nos instrutores.[...] segundo Mestre Silveira minha hora iria chegar

[Em outra ocasião] o Mestre Silveira me falou “Agora chegou a tua hora, eu não esqueci que está me devendo” [...] de repente eu fico cara a cara com o Mestre Silveira na roda, lembro que caí umas três vezes e levei uma chapa, mas sobrevivi (CHICO, 2016, p31-32)

Como é possível perceber, a ‘surra’ uma das ferramentas do grupo para que os membros façam as coisas certas pela visão do Mestre e isso permeia todas as atividades dos membros do grupo. Assim como as surras, as ameaças também são constantes.

Em certa ocasião da experiência etnográfica, eu e mais alguns membros tocávamos em uma roda de batizado, e em certo momento Mestre Silveira vira-se para a bateria e grita: “*Canta ‘A primeira é minha’ senão todo mundo apanha*”. Para sorte dos componentes da bateria, incluindo eu, um dos membros sabia cantar essa música, e ao começá-la o Mestre faz uma cara de satisfeito.

Em uma conversa com o Contramestre Karateca durante uma carona, ele me relata um ocorrido parecido com esse. Ele conta que adorava uma música cujo refrão falava “Tudo que Deus toca Vira Ouro” e certa ocasião ele começou a cantá-la na roda. Ao começar o Mestre imediatamente lançou um olhar de reprovação para ele.

Na hora que ele me olhou eu engoli seco e parei de cantar. Depois da roda ele me falou que a música não tinha nada a ver, porque Deus não liga para ouro. Sorte que parei antes de apanhar (risos) (Contramestre Karateca)

Logo, a ameaça e a surra são meios modos de motivação para o ensino musical dentro do grupo, assim como serve de regulador das práticas musicais.

Se um membro faz algo que os professores e mestres do grupo julguem errado, eles chamam essa pessoa à roda junto com seus irmãos de cordão e todos ‘apanham’. Isso faz com que todos estejam atentos aos comportamentos próprios e dos demais integrantes do grupo.

Mas mesmo sendo evitada, a surra é considerada parte do cotidiano no grupo. Ao tocar no assunto, alguns capoeiristas comentam

Apanhar faz parte! Todo mundo apanha um dia. (Formado Júnior).

Esse discurso do ‘apanhar’ é compartilhado entre os professores e demais membros do grupo, em tal magnitude que ela acaba sendo parte da identidade do grupo frente ao campo da capoeira.

Mesmo cada membro considerando diferente a questão do ‘apanhar’, nenhum discurso observado no campo é contrário a essa metodologia. Como o grupo agrega pessoas com variadas visões sobre o assunto, constantes conflitos ocorrem para discutir o limiar entre ‘apanhar’ e espancar na roda. Nesses momentos de tensão, assim como Almeda (et.al, 2012, p.379) observa, o Mestre surge como o ponto de coerção entre os pensamentos, articulando-os e até mesmo impondo o que deve ser seguido. Essa figura central de Mestre Silveira estende-se à todas as questões do grupo.

Contextualizados sobre o ambiente do grupo, suas relações com o conceito de liberdade, o contexto hierárquico e sobre o ‘apanhar’ como um dos principais modos de nortear as atitudes dos membros dentro da comunidade, partimos a comentar sobre seu contexto musical.

5 “AO REPIQUE DOS PANDEIROS, BERIMBAUS E AGOGÔS”: INSTRUMENTOS E CANÇÕES DA ACAPRAS

Eu jogo capoeira/ O berimbau vou tocar
E batendo as palmas/ Sô p'ra roda animar
(Ondas do Mar, Mestre Silveira)

Para entender o contexto musical dentro da comunidade ACAPRAENSE, deve compreender primeiramente como é produzida a música no grupo para que só então possamos entender onde ela é usada. Analisar o instrumental utilizado e as canções do grupo nos apontam questões sobre seu contexto sócio-histórico (MUKUNA, 2008, p.17),.

Para uma melhor compreensão do ambiente musical da ACAPRAS, torna-se importante inicialmente discorrer sobre os instrumentos musicais usados para a produção musical do grupo e observar as canções próprias, para que em seguida possamos observar os momentos de uso da música dentro do cotidiano da comunidade.

Os dados aqui apresentados é fruto de reflexões enquanto membro do grupo, onde repensei toda minha trajetória no grupo à luz de referenciais teóricos da antropologia, etnografia e etnomusicologia, somada a saídas a campo durante o período da pesquisa.

5.1 INSTRUMENTOS MÚSICAIS USADOS NA ACAPRAS

A ACAPRAS, ao denominar-se um grupo dentro do campo da Capoeira Angola, assume para si um modelo de instrumentação, baseado na tradição da roda de capoeira desse movimento. Por ser a roda de capoeira maior evento de prática do grupo, os instrumentos musicais usados em todas as atividades são derivados da bateria tradicional de Capoeira Angola: Berimbau, Atabaque, Pandeiro, Agogô e ocasionalmente, palmas.

A música não é o item de domínio geral da comunidade de prática ACAPRAS, mas para o grupo, é indispensável a prática musical para a formação do capoeirista, pois ela permeia todas as atividades do grupo. Instrutor Gasparetto⁴¹, em entrevista para minha monografia, ao ser questionado sobre a formação musical de seu mestre, comenta

41 Carlos Alberto Gasparetto Bueno, Instrutor Gasparetto, ACAPRAS Pirai do Sul.

Fábio: Como seu Mestre aprendeu [a música de capoeira]?

Inst. Gasparetto: Aprendeu com o Mestre dele. Ele tocava tudo, porque ele era Mestre. Ele aprendeu na penitenciária, onde ficou aproximadamente 20 anos. (DE SOUZA, 2014, p.82, grifos meus).

Esse discurso do Instrutor nos ilustra que, mesmo não sendo a música o principal objeto de domínio da comunidade, a aptidão musical é fator primordial para desenvolver o domínio da capoeira.

Mestre Sena, em entrevista, comenta que a música é parte fundamental no processo de formação do capoeirista, e que para que a ascensão hierárquica do membro ocorra, é necessário o domínio musical.

Para que o aluno troque de graduação, é necessário que domine a música. Não existe capoeirista que só joga ou que só toca. O capoeirista deve ser completo (Mestre Sena apud DE SOUZA, 2014, p.89)

A formação musical é elemento essencial para que o membro do grupo seja considerado um capoeirista completo, logo aprender a música que permeia as atividades do grupo é indispensável para se manter na comunidade. Para Mota (2017, p.12) o domínio da música para o capoeirista não é facultativo, pois dominá-la faz parte de sua formação.

Para ilustrar os ritmos de cada instrumento, uso no trabalho dois conceitos principais: primeiramente o conceito de transcrição por *'Time-Lines patterns'*, que Pinto (2000, p.94) define como um modelo de transcrição rítmica que pontua as interferências sonoras dentro de um ciclo de pulsos elementares⁴².

Outro conceito adotado para a ilustração dos toques usados é a *'Onomatopeia Solfejada'*, termo usado por Marcelino (2014, p.136). O autor, ao comentar sobre os modos de ensino em um grupo de maracatu, identifica o uso de solfejos que usam sílabas que se aproximam com o som do instrumento. Esse recurso é muito usado para ensinar os instrumentos dentro da comunidade, então opto por utilizar a ideia como intuito de ilustrar os ritmos, assim como ilustrar um dos métodos de ensino da música dentro da ACAPRAS. Mota (2013, p. 46) comenta que o uso de onomatopeias é um recurso pedagógico usado para o ensino da música de capoeira.

42 .Esses pulsos elementares são "as menores (ou mínimas) unidades de tempo que preenchem a sequência musical" (*idem*, p.92).

5.1.1. Berimbau

*‘[...] saber tocar berimbau nos dias atuais,
É uma obrigação do capoeirista mais
aprofundado no fundamento da arte’
(Mestre Silveira, 1999, p.47).*

Autores, como Conde (2003, p.83) e Santos (2002, p. 80), trazem em seus textos reverências ao berimbau e a sua importância, exaltando-o como o símbolo da capoeira e ressaltando o poder que seu som tem de comandar o corpo dos jogadores, consonantes aos comentários de Downey (2002,p. 494), ao afirmar que “o berimbau é o primeiro professor”. Os estudiosos do Iphan (2014, p.104) entendem que um evento de capoeira só pode ser concebido assim com a presença de berimbau(s).

Segundo Baccino (2013,p.30) o berimbau é um instrumento musical criado em solo brasileiro, que extraiu seu modelo de arcos musicais da região bantu, mesma região de onde vieram os negros escravizados. Em terras brasileiras, como comenta Mukuna (1977,p.138), o berimbau ganha uma nova roupagem mantendo o material musical trazido pelos africanos.

Devido à história pessoal do Mestre Silveira, ele defende que o berimbau é um instrumento de origem indígena, e consequentemente os membros do grupo também defendem tal hipótese, assim como consta na monografia de Mestre Chico: “O berimbau é um instrumento indígena usado em rituais, onde ele era feito de uma enverga, um cipó chamado imbira” (sic) (2016, p.75), mas Shaffer (1977, p.4) comenta que não existem provas do uso de arcos musicais por tribos nativas antes da colonização.

No interior do grupo, acredita-se que o berimbau é o símbolo da capoeira, e tal relevância reflete na sua presença dentro dos símbolos visuais que representam o grupo, como em seu brasão.

Figura 16 - BRASÃO DA ACAPRAS



FONTE: ACERVO PESSOAL DOS MEMBROS DO GRUPO ACAPRAS

No centro do brasão que simboliza o grupo temos no centro a imagem de dois berimbaus entrelaçados, que segundo Mestre Chico(2016, p.75) significam a filosofia do grupo: *“União, Solidariedade, Força Construtora”*. Baccino (2013, p.38) fala que, por ser o símbolo da capoeira, o berimbau é retratado em diversos brasões de grupos de capoeira.

Na maioria das vezes, os berimbaus da ACAPRAS são feitos de maneira artesanal pelos próprios membros, e na maioria das vezes são confeccionados pelos professores do grupo.

O corpo do berimbau é feito por uma madeira em formato cilíndrico de aproximadamente um metro, levemente envergada, chamada verga, geralmente feita de Biriba, mas a encontramos feita de diversos materiais.

O primeiro passo para a confecção dos berimbaus do grupo é a busca de madeira que atendem aos requisitos para se tornar uma verga, que geralmente são encontradas em mata fechada. Os requisitos são ter comprimento, formato e resistência, de forma que aguente a tensão provocada pela envergadura.

Após retirada da mata, é tirada toda a casca da madeira com facões até que fique uniformemente descascada, após isso passa-se um pedaço de vidro quebrado, geralmente de garrafas, para retirar as “rebarbas” da madeira. Após isso, é recomendado aos membros do grupo lixarem a madeira e colocarem no sol por aproximadamente uma semana para secar. Depois de secar, é novamente lixada e envernizada ou pintada. No grupo são usados os dois tipos de berimbau, pintados e naturais, além de terem vergas revestidas com couro de cobra ou com pirogravuras.

Figura 17 - Descascando a Verga



FOTO: Fábio de Souza

A corda utilizada nos berimbaus do grupo são arames retirados de pneus velhos de carro, preferencialmente aro 13, com uma faca de serra. Cada pneu fornece corda para aproximadamente 12 berimbaus, variando do tamanho dos berimbaus. Alguns professores de capoeira colocam fogo nos pneus para retirar a corda, mas segundo Mestre Silveira, se fizer isso, o arame destempera e não produz

som, logo, os membros do grupo retiram o arame do pneu com uma faca com serra comum.

Após retirado do pneu, o arame cortado aproximadamente dois palmos maior que a verga qual ele se destina. Nas duas extremidades da corda, o arame é torcido de forma a parecer com um laço, para que se possa encaixá-la na verga. Em uma das extremidades do arame é colocado um pedaço de corda ou cadaço.

Figura 18 - Laço feito no arame



FOTO: Fábio de Souza

O arame é encaixado na parte inferior da verga e esticado até a outra ponta de forma em que fique esticada. Nesse momento é que a madeira é envergada. A pessoa que faz esse processo entorta a madeira e estica a corda entre as extremidades da verga e a amarra pela corda colocada na ponta do arame. Após isso, são dadas pequenas batidas na ponta da verga para diminuir a tensão da verga e esticar mais a corda.

Figura 19 - Arame Encaixado na Verga



FOTO: Fábio de Souza

A corda se mantém esticadas graças à tensão que a madeira faz para tentar voltar à sua posição natural, e por isso recomenda-se que o berimbau permaneça montado apenas enquanto for usado.

Figura 20- Estagiário Chumbinho envergando um Berimbau



FOTO: Fábio de Souza

Depois de envergado, é colocada uma cabaça oca, com uma de suas extremidades cortada e em com dois furos paralelos por onde passa uma corda que a fixa à verga. Essa cabaça serve como caixa acústica para o instrumento. Ela é colocada pela parte de baixo e conforme a posição dela varia no corpo do instrumento, a altura do som produzido também varia. Quanto mais em cima a posição da cabaça, mais agudo fica o berimbau.

Figura 21 - Berimbau Montado, Verga, Cabaça e Cordão



FOTO: Fábio de Souza

Além da posição da cabaça no instrumento, o tamanho da verga e da cabaça também influenciam na altura do som produzido. No grupo utilizam-se três tipos de berimbaus no que concerne à altura do som: O Berra Boi, O Gunga e o Viola. Em outro momento de minha trajetória acadêmica, verifiquei que a diferença entre os três berimbaus está relacionado à altura do som. O Berra Boi tem verga e cabaça de tamanhos maiores que as outras e, conseqüentemente, tem o som mais grave, o Gunga atua na região média e o Viola tem a verga e cabaça pequena, e trabalha

com a região mais aguda em relação às outras (DE SOUZA, RAMOS; 2014, p. 3-4). Não existe um padrão de tamanho de verga ou de cabaça para cada tipo de berimbau, sendo então feita a classificação por comparação aos outros berimbaus do grupo e pela experiência dos membros.

Nós aprendemos a confeccionar os berimbaus no grupo primeiramente pela necessidade de termos tal instrumento nas práticas, logo os membros que mais fazem berimbaus são os professores responsáveis por espaços de treino.

São poucas as aulas ou oficinas do grupo voltadas para a confecção de berimbaus, mas constantemente os membros estão conversando sobre modos novos de construir berimbaus, como por exemplo, indicações de como lixar a verga, ou onde achar material, entre outros.

Durante o período em que eu estou convivendo com o grupo, participei apenas de uma oficina de confecção de berimbaus, ministrada pelo Contramestre Karateca onde tivemos a experiência de preparar a verga, retirar o arame do pneu e montar o berimbau. Nem todos os membros do grupo estavam lá, mas todos contam com o berimbau em suas práticas, e isso nos faz pensar que a maioria dos membros aprendem nas conversas e na prática.

Mesmo com esse caráter informal de aprendizado do berimbau, Mestre Silveira, em entrevista para minha monografia, fala que o aluno deve saber tocar a música de capoeira a partir do cordão azul.

Figura 22 - Folder da Oficina de Musicalização



DIVULGAÇÃO: ACAPRAS Colombo

Para sua execução, o berimbau geralmente é segurado com a mão esquerda, com o dedo mínimo embaixo do fio que segura a cabaça, sustentando-o, e com os dedos médio e anelar segurando-o para que não caia para frente. Os dedos indicador e polegar da mão esquerda têm a função de manejar uma pedra ou um dobrão que ao entrar em contato com a corda, altera seu timbre e sua altura.

Figura 23 - Estagiário Chumbinho tocando Berimbau em sua casa



FOTO: Fábio de Souza

Na mão direita, temos uma vareta de bambu segurada pelos dedos polegar e indicador, e nos dedos médio e anelar, é empunhado um assessorio chamado Caxixi, que é confeccionado com palha de vime trançada e sementes ou pedras variadas dentro. O som é produzido através do choque da baqueta contra o arame.

Figura 24 - Caxixis preparados para a roda após o treino do Contramestre Coral



FOTO: Fábio de Souza

Figura 25 – Interação dos Alunos



Foto: Fábio de Souza

Graças à pedra ou dobrão, é possível tirar três tipos de sons básicos no berimbau, o 'Solto', quando o instrumento é percutido sem a influência da pedra, o

‘Preso’ acontece quando o instrumento é tocado com a pedra friccionada firmemente contra a corda, e a ‘Chiada’ quando se percute com a pedra levemente encostada no arame.

Figura 26 - Nota Presa e Nota Solta



FOTO: Fábio de Souza

Sobre essa afinação em certa ocasião, Mestre Silveira comentando para os membros da comunidade os três berimbaus usados na ACAPRAS, disse que o Berra Boi, tocado sem a interferência da pedra, deveria soar a nota Dó, o Gunga a nota Mi e o Viola ficaria com a nota Sol, fazendo com que soasse um acorde de Dó Maior. Mas quando foi exemplificar essa afinação, o Mestre não utilizou nenhum afinador, e foi possível perceber que, mesmo sem afinador, o som dos três berimbaus juntos, não soavam um acorde maior, mas o som parecia estar do agrado dele.

Antes do início dessa pesquisa, em uma das reuniões entre os membros da comunidade, Mestre Sena me mostrou como eram afinados os berimbaus para uma roda, falando que o Berra Boi com o som ‘preso’ deve soar igual ao Gunga com o som ‘solto’ e o Gunga com o som ‘preso’ deve soar igual ao Viola ‘solto’. Com essa explicação entendi que a afinação entre os berimbaus está mais ligada a relação de altura entre eles, do que a uma afinação temperada.

Na ocasião da VI Taça Limão de 2016, Mestre Waldomiro ministrou uma pequena oficina de ritmos no berimbau, onde mostrou diversos ritmos, como o Santa

Maria e a lúna, mas comentou que dentro dos rituais da ACAPRAS são usados quatro ritmos principais: Angola, São Bento Pequeno e São Bento Grande e Angola Dobrada.

Tabela 4 - Glossário de Sinais - Berimbau

Glossário de Sinais usados nas transcrições de Berimbau	
<i>Sinal (Onomatopeia)</i>	<i>Som produzido no berimbau</i>
.	Pausa
TXI	Som 'chiado', provocado quando percutido com a pedra levemente em contato com a corda.
TIN	Som 'preso', provocado quando percutido com a pedra firmemente pressionada contra a corda.
TON	Som 'aberto', provocado quando percutido sem a influência da pedra na corda.
X	Não se percute na corda, apenas move-se a mão para soar o caxixi.

Pastinha (1988, p. 32) defende que os ritmos usados na capoeira são em fórmula de compasso binária e pode ser lento, médio ou rápido. Os toques transcritos aqui são usados em diversos andamentos, dependendo do momento do uso.

Angola:

X . TXI TXI TON . TIN .

São Bento Pequeno:

X . TXI TXI TIN . TON .

São Bento Grande:

TON . TXI TXI TIN . TON .

Angola Dobrada:

TIN . TXI TXI TON . TIN .

As onomatopéias solfejadas também são usadas pelos professores para grafar os ritmos, mas não usam necessariamente esse modelo. Alguns professores substituem o fonema 'T' pelo 'D', ou usam os dois.

Figura 27- Contramestre Karateca utilizando onomatopéias solfejadas

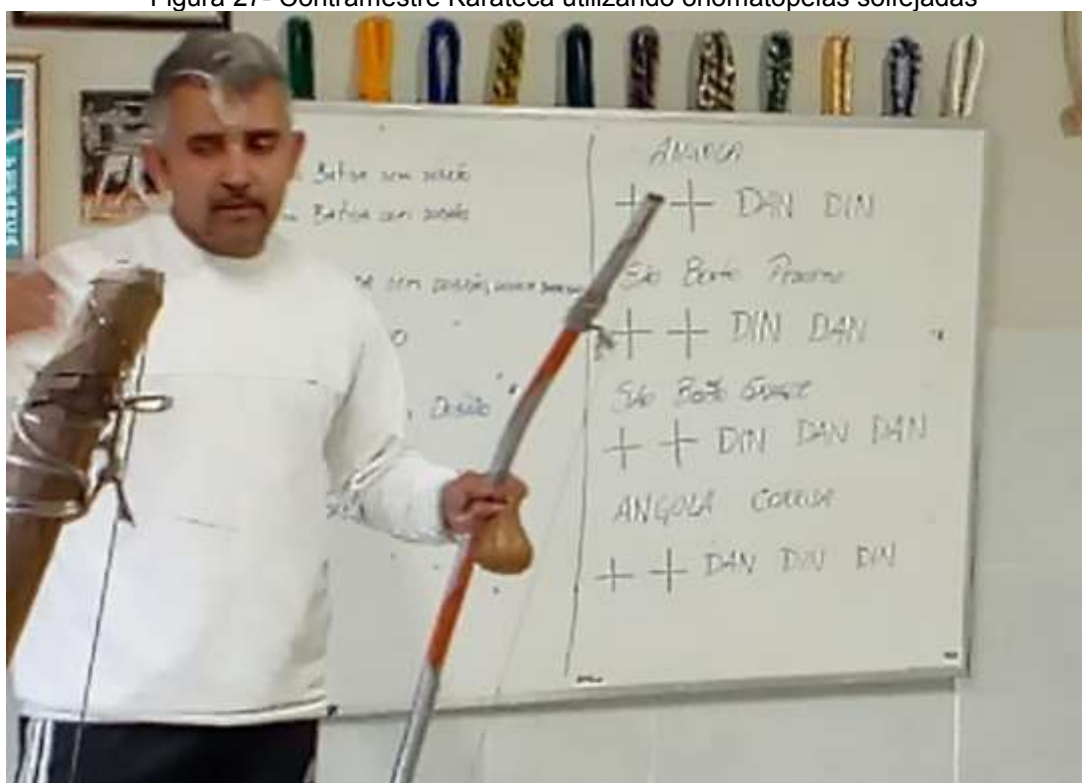


FOTO : Fábio de Souza

A partir do cordão azul, o membro do grupo é obrigado a saber executar esses ritmos, assim como saber a situação em que eles são usados, para subir na hierarquia do grupo.

Figura 28 - Cordões Azuis sendo testados para trocar de graduação



FOTO: Fábio de Souza

Além de significar um símbolo da capoeira para o grupo, o berimbau é um símbolo de liberdade e confiança para os membros do grupo de dentro do sistema penitenciário. Durante um momento de confraternização do grupo, Mestre Sena me chama e conta

Sabe Fábio, a capoeira dentro da penitenciária é baseada na confiança na seriedade do nosso trabalho. No início éramos proibidos de usar berimbau dentro do sistema, porque facilmente ele vira uma arma,. Dá pra bater com ele, cortar alguém etc. mas os internos sabem que se fizerem isso a capoeira é cortada imediatamente das atividades. Usar o berimbau só é possível por conta da confiança em mim, na minha palavra e nos bons resultados da capoeira no sistema. (Mestre Sena).

Com tal comentário. Mestre Sena nos mostra que o berimbau é mais do que um símbolo de capoeira para o grupo, mas também um símbolo do momento de liberdade que os internos têm enquanto praticam capoeira dentro da prisão. A confiança no trabalho do grupo dentro da penitenciária é ilustrada pela permissão do uso do berimbau nesses espaços, e para Mestre Sena, é motivo de orgulho utilizar tal instrumento há tanto tempo sem ocorrências de seu uso como arma.

No documentário 'Pátio'⁴³ (2013), do roteirista e diretor Aly Muritiba, é possível ver a prática de capoeira dentro da casa de custódia em São José dos Pinhais. No

⁴³ Disponível em: <http://canalbrasil.globo.com/especiais/curtas/videos/3565647.htm>. Acesso em 23/02/2018.

vídeo é possível ver o uso dos berimbaus nas atividades do grupo dentro do sistema penitenciário.

Como o ambiente do grupo tem alguns momentos de tensão no jogo, ocasionalmente ocorrem lesões nos membros do grupo. Tocar berimbau nesses momentos em que o membro está impossibilitado de treinar torna-se o contato dele com a capoeira. Mestre Sena quando questionado sobre seu aprendizado, relata

Minha história é um pouco curiosa sobre como eu comecei a tocar. Eu estava jogando capoeira com um graduado e ele me deu uma chapa⁴⁴, logo eu fui revidar o golpe e tomei uma quebra de perna⁴⁵. Com isso, precisei ficar parado dos treinamentos físicos, então para não ficar longe da capoeira, eu ia até a academia para tocar, escrevia letras de música para aprender. Prometi para mim mesmo que o dia que encontrasse o graduado que meu aquele golpe, eu ia 'pega-lo', mas quando eu o encontrei, eu estava em ótima forma física, e ele estava acabado por causa das drogas, então me deu dó dele e lhe contei essa história e lhe agradei, porque se não fosse ele, eu não seria um dos melhores tocadores de berimbau da região. (Mestre Sena *apud* DE SOUZA, 2014, p. 88-89).

Podemos observar que tocar berimbau, para Mestre Sena, é uma prática de capoeira e um meio de manter contato com o grupo mesmo em momentos de lesão.

5.1.2 Atabaque

Segundo Mestre Silveira, o atabaque é o principal instrumento da capoeira, pois ele é o que faz a ligação entre o material e sobrenatural. É um tambor feito de madeira e pele de animal, que é usado em diversas manifestações africanas e afro-brasileiras, como o candomblé, maculelê, entre outros. Seu formato é cilíndrico pouco afunilado na extremidade inferior, lembrando o formato de um cone com a ponta para baixo, na extremidade superior, é colocada uma pele esticada e amarrada. O instrumentista produz o som golpeando a pele com as mãos.

Bina (2006,p. 35) afirma que o nome atabaque vem do árabe, mas Mestre Silveira ao comentar diz que isso é só uma questão relativa ao nome, pois os

44. Chapa é um golpe utilizado nas rodas de capoeira que consiste em golpear o adversário com a sola do pé de maneira horizontal, geralmente com o objetivo de atingir o peito do outro jogador, projetando-o para trás

45. Quebra de perna é um golpe que assemelha-se a uma chapa, porém é intencionado em atingir o joelho, deforma em que, literalmente, quebre a perna do adversário.

indígenas já usavam tambores para se comunicar desde antes da colonização. A presença de tambores na África, pode nos fazer refletir sobre a influência africana do instrumento dentro do Brasil. Bina (2006, p. 35) afirma que hoje existe um atabaque ‘brasileiro’, onde pode-se entender como uma soma dessas referências africanas e indígena.

Os atabaques do grupo são industrializados e são comprados em casas de artigos religiosos, sites de compra de instrumentos ou lojas de música.

O som do atabaque é produzido batendo na pele do instrumento com as mãos espalmadas. Podem-se conseguir dois tipos de timbre do atabaque, o grave, quando percutimos perto da borda do instrumento e agudo, quando se percute no meio.

Figura 29 - Roda de Capoeira- Graduado Fábio [eu] tocando atabaque



FOTO: ACAPRAS Campo Largo

Na roda da ACAPRAS é usado apenas um atabaque que executa duas células rítmicas durante o todo ritual da roda, ambas baseadas na célula que Sandroni (2002, p.102) identificou como sendo o “ritmo de habanera”.

Figura 30 - Glossário de sinais - Atabaque

Glossário de Sinais usados nas transcrições de Atabaque	
<i>Sinal</i> <i>(Onomatopéia)</i>	<i>Som produzido no Atabaque</i>
.	Pausa
TÁ	Som agudo, produzido no meio da pele do instrumento.
TUM	Som grave, produzido na borda da pele do instrumento.

Ritmo usado na roda em andamentos lentos:

. . . TUM TUM . TÁ .

Ritmo usado na roda em andamentos médios e rápidos:

TUM . . TUM TUM . TÁ .

O ensino do atabaque ocorre em momentos de encontro casual. Marcelino (2014, p.129-130) observa que existem dois tipos de encontros entre os membros de sua comunidade de prática que viabilizam a aprendizagem musical: O encontro organizado e o encontro casual.

Encontro organizado é um momento que os membros do grupo se reúnem especificadamente para a transmissão de um elemento de domínio, como nos casos de treino e até mesmo oficinas de berimbau. Por sua vez, os encontros casuais são momentos de transmissão de conhecimentos onde os membros não premeditam o encontro.

Marcelino (2014, p.129-130) comenta que os encontros casuais são conversas aleatórias entre dois ou mais membros do grupo sobre como produzir a música. Na ACAPRAS esses momentos ocorrem em reuniões, momentos de lazer, nas pausas das atividades, ou a qualquer momento de silêncio durante as atividades do grupo.

Figura 31 - Aluno aprendendo atabaque



FOTO: Fábio de Souza

Além do uso das onomatopeias solfejadas, a imitação corporal é outra ferramenta muito usada no processo de aprendizagem do atabaque. Os primeiros toques a serem ensinados são os toques básicos para a roda, iniciando sempre pelo (TUM . . TUM TUM . TÁ .).

Geralmente, ao ver um membro tocando atabaque nos momentos de pausa das atividades, um graduado sempre chega perto ao poucos e começa a ensiná-lo, solfejando o ritmo com sílabas que se aproximam ao som do instrumento. Se isso não ajuda, ele começa a tocar junto com o aluno, solfejando e sinalizando com a

cabeça a nota aguda. O movimento corporal vai ficando cada vez mais intenso, e o aluno começa a repetir o gesto com a cabeça. Logo o graduado, ao ver que o aluno assimilou o toque, observa ele fazer isso sozinho por algumas timelines, e geralmente pega um berimbau para tocar com o aluno, ou simplesmente sai de perto e deixa o aluno sozinho.

Se o ritmo está bom, nenhum outro graduado interfere no momento de aprendizado do aluno, mas se ao sair de perto o ritmo sair do desejado, o membro mais graduado, ou até mesmo outra pessoa repete o mesmo procedimento.

5.1.3. Pandeiro

Outro instrumento usado na roda de capoeira da ACAPRAS é o pandeiro. Como citado na publicação do Iphan (2007, p. 85), o pandeiro, assim como os outros componentes da bateria, também chega à capoeira por meio do trânsito dos africanos, porém é possível observar que ele se assemelha ao adufe, instrumento de origem portuguesa.

Nas manifestações musicais brasileiras são usados diversos tipos de pandeiros, mas os textos do Iphan (2007, p. 85) informam que o pandeiro ideal para a prática da capoeira é feito com pele de animal, esticado em um aro de madeira com platinelas. Nos rituais da ACAPRAS os músicos preferem esse tipo de pandeiro, mas também são usados pandeiros feitos com matérias sintéticas, como pele e aro de plástico.

O pandeiro no contexto da ACAPRAS é usado apenas nas ocasiões de roda e em momentos de lazer, tocando ritmos parecidos com os tocados no atabaque.

Tabela 5 - Glossário de Sinais - Pandeiro

Glossário de Sinais usados nas transcrições de Pandeiro	
<i>Sinal</i> <i>(Onomatopéia)</i>	<i>Som produzido no Pandeiro</i>
.	Pausa
TÁ	Som agudo, produzido percutindo no meio da pele do instrumento.
TUM	Som grave, produzido percutindo na borda da pele do instrumento.
X	Som apenas pelas platinelas, produzido apenas chacoalhando o pandeiro.

Ritmo usado na roda em andamentos lentos:

X . . TUM TUM . TÁ .

Ritmo usado na roda em andamentos médios e rápidos:

TUM X X TUM TUM . TÁ .

Figura 32 - Estagiário Gelson tocando Pandeiro



FOTO: Fábio de Souza

O aprendizado do pandeiro ocorre da mesma forma que o ensino do atabaque, porém como nos rituais de roda da ACAPRAS são usados dois pandeiros, a transmissão por meio das onomatopeias solfejadas e pela imitação corporal também ocorrem durante o ritual da roda.

5.1.4 Agogô

Instrumento menos utilizado que os demais dentro das atividades da ACAPRAS, o agogô é um instrumento usado basicamente para completar o som da

bateria de uma roda. Contramestre Karateca comenta que, para ele o agogô “da um tchan” no jogo da capoeira, mas não é um instrumento indispensável para a bateria da roda. Essa sensação que o Contramestre comenta quando o agogô compõe a bateria, segundo ele, tem ligação com a percepção do ritmo.

O agogô é formado por dois ou mais cones de metal de tamanhos diferentes fixados a uma haste. Ele é segurado com uma das mãos e para tocá-lo, o ‘tocador’ percute nesses cones com uma baqueta, de madeira ou de metal.

Figura 33 - Aluno Alex tocando Agogô



FOTO: Fábio de Souza

Dentro das algumas academias do grupo vemos a presença de agogôs feito de castanhas de tamanhos diferentes, mas dificilmente são usados nas rodas e nas atividades musicais do grupo.

Temos apenas uma *timeline* base para o agogô nas atividades do grupo

Tabela 6- Glossário de Sinais - Agogô

Glossário de Sinais usados nas transcrições de Agogô	
<i>Sinal (Onomatopeia)</i>	<i>Som produzido no Agogô</i>
.	Pausa
KIN	Som agudo, produzido percutindo na campana menor.

KÔN	Som grave, produzido percutindo na campana maior.
------------	---

Ritmos de agogô:

KÔN . . . KÔN . KIN .

Esse ritmo de agogô pode ser invertido, dependendo da pessoa que está tocando, que tem a ver com o modo como a pessoa aprende a tocá-lo. O aprendizado do agogô, além de usar as onomatopeias solfejadas, ocorre por meio da escuta, por meio de gravações ou observando outros membros tocando na roda.

Ao contrário dos demais, não é observada a prática do agogô desvincilhada dos demais instrumentos, logo seu aprendizado ocorre nos momentos de prática musical, como nas rodas e nos momentos de lazer.

Em teoria, Mestre Silveira que além dos instrumentos supracitados, nas atividades da ACAPRAS é permitido o uso de reco-reco e afoxé, porém tais instrumentos não são vistos nas atividades do grupo.

Oficialmente, as palmas são permitidas apenas no final da roda e em atividades de Samba de Roda, porém é possível ver que essa é uma discussão constante entre os membros do grupo, já que alguns membros são favoráveis ao uso das palmas, mas não a usam por respeito à ordem do Mestre.

Os instrumentos e ritmos aqui apresentados formam um panorama geral sobre a execução dos ritmos dentro das atividades da Academia de Capoeira Praia de Salvador, mas cada instrumento e cada ritmo podem variar conforme o momento em que é usado.

As *Timelines* aqui apresentadas servem apenas para ilustrar a execução dos instrumentos. É importante ter em mente que na ACAPRAS, assim como na música de capoeira em geral, improvisos sob esses ritmos são constantes e sempre são bem vindas, contanto que não se atravesse o ritmo.

5.1.5. Coro e Palmas

A inserção do membro nas práticas musicais do grupo ocorre assim que ele ingressa na comunidade, participando do coro e das palmas. Coro, na capoeira, é uma intervenção que os participantes do ritual fazem na música, cantando juntos uma ou mais estrofes predeterminadas. Instrutor Gasparetto, ao ser questionado sobre como aprendeu a música de capoeira, fala

Comecei pelas palmas e respondendo o coro, logo passei a ter aulas de berimbau, pandeiro ... (Instrutor Gasparetto apud DE SOUZA, 2014,p.82).

Mestre Waldomiro também comenta sobre o modo como aprendeu

[Aprendi a música de capoeira] no dia a dia, cantando e respondendo o coro (Mestre Waldomiro apud DE SOUZA, 2014, p.91)

Na comunidade, são usadas inúmeras músicas nos rituais, principalmente da roda. Isso se dá pela individualidade de cada membro que aprende canções de capoeira através de gravações em CD's, na internet, na roda, entre outros. Com isso, cada membro desenvolve um repertório próprio de canções, que torna vasta as possibilidades de canções nas rodas.

Aprender a cantar o coro é uma tarefa constante na vida do capoeirista dentro do grupo, já que frequentemente alguém traz músicas novas para as práticas do grupo.

O aprendizado do coro ocorre de duas formas: em momentos de ensino premeditado ou no momento da prática. Os momentos de ensino premeditado geralmente são pensados por professores do grupo, que pretendem ensinar o coro de uma música que planejam usar na roda. Nessas ocasiões, o professor reúne os membros, recita o coro da música sem a presença dos instrumentos, logo começa a cantar o coro até todos aprendam. Assim que todos pegam o coro da música ele introduz os demais instrumentos.

Nos momentos de prática o aprendizado ocorre durante os rituais do grupo. Para aprender a música nesses momentos, o sujeito deve escutar e o que os demais membros do coro estão cantando para que assim possa acompanhar a música. Se algum professor percebe que o aluno está cantando errado, ele o olha fixamente até atrair sua atenção e, quando chega a hora, canta o coro articulando as palavras exageradamente, para que o aluno compreenda o que está sendo cantado.

Os professores do grupo cobram frequentemente o coro das músicas durante o ritual da roda, e constantemente dão broncas nos alunos se o coro não o satisfaz.

Figura 34 - Instrutor Grande cobrando alunos



FOTO: Fábio de Souza

Em alguns casos, se mesmo com a cobrança dos professores o coro não for satisfatório, os membros ‘apanham’.

Junto com o coro, as palmas são as primeiras participações do membro na produção musical do grupo. No cotidiano da ACAPRAS as palmas são usadas somente no final das rodas, pois segundo Mestre Silveira, bater palmas remete à Capoeira Regional. Alguns membros do grupo são contrários à proibição das palmas na roda, mas mesmo assim não contrariam a ordem do Mestre.

Contextualizados sobre os instrumentos usados e situados sobre a participação dos membros cantando, respondendo o coro e batendo palmas quando permitido, passamos agora a observar os cânticos autorais do grupo e suas relações com a comunidade.

5.2 CÂNTICOS

Juntamente com os instrumentos, os cânticos também tem seu papel na construção do ambiente musical dentro da ACAPRAS. Esses cantos têm letras ligadas a questões do ambiente da capoeira e da cultura afro-brasileira, assim como participação e situação do negro na sociedade e temáticas ligadas com as religiões de matriz afrodescendente (DINIZ, 2010). Abib (2005) entende também que os cantos têm uma função de transmissão e preservação dos conhecimentos no meio da capoeira, ou seja:

As músicas e ladainhas presentes no universo da capoeira são também elementos importantíssimos no processo de transmissão dos saberes, pois é através delas que se cultuam os antepassados, seus feitos heroicos, seus exemplos de conduta, fatos históricos e lugares importantes para o imaginário dos capoeiras, o passado de dor e sofrimento dos tempos da escravidão, as estratégias e astúcias presentes nesse universo, assim como também mensagens cifradas, que existem uma certa 'iniciação' para poderem ser compreendidas (ABIB, 2005, p. 98).

Mota (2013, p.109) defende que além de serem importantes no processo de transmissão de saberes, as música "é a expressão de características da personalidade, dos aspectos afetivos, emocionais e comportamentais de seus praticantes".

Ao ser indagado sobre o que é uma música boa, Mestre Silveira comenta

[...]O que é uma música boa? Uma música boa, eu entendo, esse é só o meu modo de ver, uma música boa é uma música que retrata a história, ou do momento passado, ou do momento presente que não fique falando besteira. Uma música é uma história é uma história cantada, [...] Essa é só minha visão, de repente outros acham outras. Essas visões são diferenciadas porque se não existisse a diferenciação de posicionamentos não existiriam os gêneros de musica que existem hoje. Eu posso não gostar mas o outro pode, então o que é uma musica boa pra mim hoje? É uma musica que retrata a historia da formação da capoeira juntamente com a nação brasileira, ou de um momento passado ou de um momento presente, uma musica boa pra mim tem que retratar dentro desse contexto da história, do passado ou do presente⁴⁶ (Mestre Silveira, 10/12/2017).

Durante roda de conversa com alguns membros do grupo, Monitor Negão⁴⁷ tece um comentário consonante às considerações do Mestre

Para mim, música tem que contar uma história. Essas são as músicas mais bonitas. São essas músicas que eu gosto de cantar (Monitor Negão).

Em entrevista para meu trabalho de conclusão de curso, Mestre Sena também dá um depoimento sobre as letras de capoeira

[...] A música da capoeira conta a história de algo. É necessário prestar atenção em que a música fala, pois a música dita o jogo da roda. Quando tem dois homens jogando capoeira e o puxador começa a cantar, por exemplo, “leva morena, me leva. Me leva pro seu bangalô”, eu não entro na roda. Que pouca vergonha, dois ‘barbados’ jogando e a música falando isso. Se tem alguém ali se achando, já começo “ Se você faz um jogo ligeiro, dá um pulo pra lá e pra cá, não se julgue tão bom capoeira, porque a capoeira não é tão vulgar” (Mestre Sena *apud* DE SOUZA, 2014, p.88).

Mestre Sena enfatiza que sobre a atenção que o membro do grupo deve ter ao cantar uma música dentro dos rituais do grupo, pois uma letra inapropriada ao momento pode lhe render represálias dentro da comunidade, podendo culminar em uma ‘surra’ na roda. Outro ponto interessante que pode ser observado é a exemplificação que ele faz tomando músicas de outros grupos de capoeira como exemplo, que liga a ACAPRAS a outras comunidades de prática dentro do campo da capoeira.

Essas músicas que não são autorais, mas são apropriadas pela ACAPRAS graças a essa constelação que liga a comunidade de prática de capoeira, são ressignificadas na comunidade, tendo como base os pensamentos do grupo e também os pensamentos pessoais dos membros que, por sua vez, estão imersos dentro da comunidade. Mestre Sena, por exemplo, ao comentar que não entra na roda quando cantam ‘Me leva Morena’, mostra que os membros têm a

47Rodrigo Biscaia, Monitor Negão, ACAPRAS Umbará. Curitiba.

individualidade para considerar uma música boa ou ruim, e que esse julgamento está ligado ao contexto de sua execução.

Contramestre Karateca, ao ser indagado sobre o que é uma música boa, comenta sobre o conteúdo das letras e a relação com o jogo

Pra roda ser boa, ladainha, uma música que te traga boas sensações, que não fale ‘ooo Quebra Gereba’, ‘o pega o neguinho’, ou joga no chão ou joga na parede, você ta cantando pro cara se quebrar, você viu o que você ta cantando? Não! Olha a roda de amizade, vamo joga meu camarada, aqui jogo homem e mulher, joga criança se quiser, você ta pedindo pra todo mundo jogar e tal, o que faz pra ser uma música ruim, cantar tudo ao inverso (Contramestre Karateca).

Curiosamente, a música ‘Quebra Gereba’, citada pelo Contramestre é ocasionalmente cantada nas rodas por outros do grupo. Pode-se observar que ele não entra na roda quando esse cântico é entoado, mas o ritual não para. Essa individualidade para aceitar ou não jogar capoeira com determinada música só é dada aos membros que já passaram pelo ritual de formatura, e mesmo assim, se o Mestre Silveira mandar jogar, eles abrem mão dessa condição.

A única pessoa que influencia na proibição de um cântico nos rituais da ACAPRAS é Mestre Silveira, como Contramestre Karateca comenta

parei de cantar a musica porque o Mestrão me olhou...ai fui perguntar pra ele o porque. Ele disse [...]que Deus e ouro não tinham nada a ver... Porém, esses dias ele me contou uma historia que aconteceu na igreja onde ele frequenta, com o pastor de lá. Que o indagou sobre o uso do ouro (anéis, pulseira e relógio que o mestrão usa) ai ele mais que ligeiro rebateu o pastor, citando um verso bíblico que dizia que Deus era dono do ouro e da prata, e o Mestre por ser filho do dono tinha direito a usar o que ele quisesse, pois e filho de Deus, o dono do ouro e da prata. Aí vem a controvérsia, entendeu? (Contramestre Karateca, Via *Facebook*).

Com essa fala percebemos que, cada membro tem sua individualidade para compreender as letras das músicas aptas ou não para os rituais, mas para que a música possa ser cantada nos rituais do grupo, ela não deve ser rechaçada pelo Mestre Silveira.

Nos rituais do grupo dificilmente são usadas canções próprias, logo o número de músicas próprias é relativamente pequena quando comparada a outros grupos, mas, mesmo assim, trazem elementos que ilustram o modo como a comunidade

encara a capoeira. As músicas do grupo contém elementos textuais que mostram posicionamentos sobre a capoeira e sobre sua comunidade.

A comunidade conta com composições de duas ordens: O Hino Oficial e as Músicas do CD “Sonho de Liberdade”. A grande maioria das músicas são escritas por Mestre Silveira, fruto de sua afinidade com a música e com a leitura durante o período que permaneceu na penitenciária.

5.2.1 Hino Oficial da Academia de Capoeira Praia de Salvador

O Hino da Academia de Capoeira Praia de Salvador foi escrito por Mestre Silveira e tem melodia de Oswaldo Ferreira da Silva. É executado apenas em eventos de caráter solene, como em batizados. Sua execução marca o início das solenidades. Almeida et al. (2012, p380) defende que o hino é um instrumento que conecta os membros graças ao despertar de um sentimento de pertencimento ao grupo.

Na experiência de campo, pudemos observar que o hino é uma ferramenta poderosa de afirmação identitária do grupo[...]. Cantar o hino é declarar uma determinada cumplicidade. Ao ser entoado, o hino refaz na memória dos integrantes as ideologias e os sentimentos que os vinculam a esta, e não a outra “comunidade”. Por meio dele, os integrantes do grupo pesquisado afirmam que a Capoeira que eles praticam é, de certo modo, diferente das “outras”

O hino para os membros do grupo, assim como Almeida defende (el. Al.p 380), é uma poderosa ferramenta para a afirmação identitária e desperta orgulho de pertencer à ACAPRAS, mas esse sentimento não é despertado apenas pelo material sonoro do hino, mas também pelo contexto cívico em que é executado.

Segundo Mestre Silveira, o hino surge dentro da penitenciária, logo após a criação da bandeira do grupo

Já que tínhamos bandeira, deveríamos ter um hino para essa bandeira, então nos reunimos e decidimos escrever um hino (Mestre Silveira).

Figura 35 - Bandeira da ACAPRAS



FOTO: Mestre Sena

Nessa mesma época, Silveira conhece Oswaldo Ferreira da Silva, outro interno, que estudava música.

Estava fazendo a barba quando vi um homem passando com um hinário da Igreja Adventista. Eu parei e perguntei se ele sabia todos aqueles hinos, porque eu sabia. Acabei me aproximando dele e ele me chamou para participar de um quarteto vocal. Ele me ensinou o pouco que sei de partitura e de teclado (Mestre Silveira).

Então, para criar o hino, os membros do grupo resolveram fazer uma competição, onde cada um criava sua letra, e a entregavam à Oswaldo, para que ele decidisse qual delas daria mais possibilidades para a criação de uma melodia. Com orgulho, Mestre Silveira conta que entre muitas letras, a sua foi escolhida

As letras estavam todas datilografadas e sem nome, não tinha como saber de quem era. Fiquei surpreso quando ele chegou com minha letra em mãos e disse: Essa é a mais legal para criar uma melodia. Fiquei chocado de escolher a minha entre tantas (Mestre Silveira).

O ritual da execução do hino começa a ser inserido nos eventos da ACAPRAS após uma visita que Mestre Silveira e outros membros do grupo fazem a Penitenciária de Londrina II, para um batizado. Como relata Mestre Sena, presente na ocasião, havia cerca de 350 alunos para pegar cordão nesse batizado e antes de iniciar o evento, os alunos puseram-se em fila para cantar o hino. Segundo Mestre Sena e Mestre Silveira, foi uma das coisas mais emocionantes da vida de ambos

Dava gosto de ver aquela gente toda cantando o hino, com tanto orgulho. Todo mundo sabia o hino (Mestre Sena)

Tinham 350 pessoas cantando o hino muito forte, chegava a tremer o chão. Você tem noção!? Era lindo de ver, aí pensei, temos que fazer isso lá fora também (Mestre Silveira).

A partir dessa experiência, o ritual da execução começou a ser implantado nos eventos da ACAPRAS e cobrado pelos professores.

Para a execução do hino é necessário uma preparação do espaço para o momento cívico, que geralmente segue um padrão de ações. Antes de começar, os músicos se dirigem aos instrumentos e formam uma linha. Geralmente são apenas os já formados que tocam nessa ocasião, porém ocorre de alunos menos graduados assumirem os pandeiros, o atabaque e o agogô, mas os berimbaus são tocados por discípulos.

Após formarem uma linha, os músicos esperam os demais participantes formarem filas frente a eles. Essas filas sempre são por ordem de graduação e os primeiros de cada uma devem ser pessoas que já passaram pelo ritual de formatura.

Figura 36 - Preparação para a execução do hino



FOTO: ACAPRAS Piraquara

Mestre Silveira não entra nas filas para a execução do hino, sempre acompanha do lado. Outros mestres do grupo ocasionalmente entram na fila. Com todos formados em fila, os membros do grupo se colocam em posição de 'sentido' com a mão direita sobre o peito esquerdo.

Figura 37 - Execução do Hino



FOTO: Clã ACAPRAS

Com todos os preparativos prontos, começa a execução do hino, cantado sob o ritmo de 'Jogo de Fora'.

Figura 38 - Início do Hino

Score

Hino Oficial da Academia de Capoeira Praia de Salvador

Letra: Gideoni Silveira
Melodia: Oswaldo Pereira da Silva
Transcrição: Fábio de Souza

$\text{♩} = \text{c. } 90\sim 115$

Foi da ment te de um bra vo e e ter no lu ta dor

Berra Boi

Gunga

Viola

Atabaque

Pandeiros

Agogô

TRANSCRIÇÃO: Fábio de Souza

As pessoas na fila, ao cantar o Hino demonstram o sentimento de orgulho de pertencer ao grupo, de modo em que se pode ver membros cantando alto e constantemente olhando para o Mestre.

Não existe nenhum registro fonográfico do hino, apenas a letra, portanto o aprendizado dele acontece nos momentos de prática. Não ocorrem aulas para aprender o hino, mas ele é cobrado dos integrantes no momento da execução, onde os instrumentistas, o Mestre e mais graduados observam se todos estão cantando, e se estão cantando certo.

Em uma ocasião, escutei um membro do grupo comentar indignado sobre pessoas que não sabem cantar o hino

É um absurdo os mais graduados não saberem cantar o hino, tem um monte de gente mais velha que ainda não sabe. (Discípulo da Acapras)

Os membros então são obrigados a aprender o hino na prática, para que não sofram as punições internas corriqueiras, como ‘apanhar na roda’ e a privação da troca de graduação.

No teste para qualificação dos candidatos a formatura, a banca formada por mestres do grupo, cobrou a letra do hino como critério de avaliação. Então conhecer o hino do grupo é parte da formação do capoeirista dentro do grupo, que mesmo sem um ensino formal, deve ser aprendido pelo membro para que ele cresça hierarquicamente no grupo.

O hino é composto de quatro estrofes intercaladas por um refrão, que trazem alguns elementos que ajudam a entender o contexto do grupo. Para uma melhor visualização, comentarei as estrofes separadamente. A partitura do hino na íntegra está nos anexos

I

*Foi da mente de um bravo, e eterno lutador
Que nasceu mais esta história da Praia de Salvador
Foi aos vinte e quatro dias em novembro de oitenta
Que a nossa academia com orgulho iniciou*

A primeira estrofe fala sobre o nascimento da ACAPRAS a partir da iniciativa de Mestre Silveira. Como a letra é de sua autoria, o Mestre defende que a criação do grupo esta atrelado às suas lutas pessoais, frente ao sistema e ao que ele chama de ‘Mundo Branco’. Logo, a ACAPRAS quando fundada, já trazia consigo o caráter de resistência, que era, e até hoje continua sendo, motivo de orgulho para os membros.

Refrão

*Hoje os jovens destemidos te exaltam com louvor
Este nome é imortal Praia de Salvador
Os teus filhos dedicados te respeitam com amor
E te honram com orgulho na alegria e na dor*

No refrão do hino, se propõe que o grupo acaba gerando filhos, que vai de encontro às considerações que o Mestre faz sobre suas concepções sobre família, de modelo patriarcal e sob os moldes indígenas. Logo, os filhos do grupo, ou do Mestre, são pessoas que honram a ACAPRAS sem medo em situações de alegria ou de dor, que pode se referir a vida fora e dentro do sistema penitenciário.

II

*Nosso lema é divulgar essa arte brasileira
Foi brotada de ancestrais no Brasil a pioneira
E jamais esmorecemos nesta luta alviçareira (sic)
Lutaremos sempre unidos divulgando a capoeira*

A segunda estrofe mostra o posicionamento do Mestre e do grupo frente a discussão sobre o surgimento da capoeira. Assim como relata o hino, o grupo defende que a capoeira surge em solo brasileiro, fruto da junção de bagagens culturais de negros e nativos somados a necessidade de desenvolver um mecanismo de defesa frente a opressão e a luta pela liberdade desses povos. Defender esse ponto de vista é algo que mantém o grupo unido.

III

*Ao repique de pandeiros berimbaus e agogôs
O gingado de seus corpos em qualquer lugar que for
Suas lutas chicoteiam com seus golpes pelo ar
Tendo como objetivo capoeira ensinar*

O hino traz uma referência ao ambiente musical nas atividades do grupo logo no primeiro verso da terceira estrofe, citando que ao som de pandeiros, berimbaus e agogôs, os corpos gingham em qualquer lugar. Também relata o comprometimento do ensino da capoeira, ressaltando o caráter de luta.

IV

*Instrumentos desta arte que gravamos na bandeira
Representando um pedaço da história brasileira
E nas cores do Brasil por ser ela a primeira
Tremulando neste mastro simboliza a capoeira*

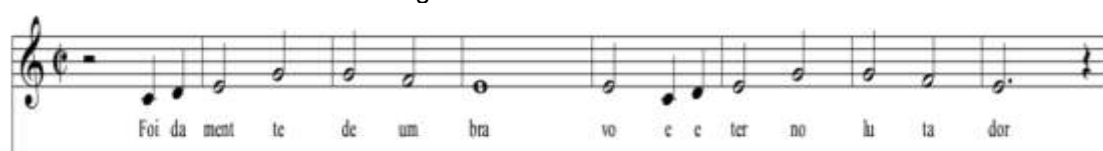
A melodia do hino tem semelhanças aos hinos vocais presente nos hinários evangélicos, de onde vem a principal formação musical de Maestro Oswaldo, como intervalos pequenos e ritmo que facilita a dicção das palavras, dentro de um contexto tonal.

Ao falar dos critérios adotados para suas transcrições, Lucas (2014, p.112) comenta que o processo de representar visualmente um fenômeno sonoro implica em si 'uma redução e aproximação, que exige escolhas e tomadas de decisão'. Ao

transcrever o hino, optei por tentar retratar principalmente o desenho melódico e rítmico, tirando uma média das execuções que pude acompanhar.

Como se trata de uma música que apesar de ser criada dentro de um contexto formal, é transmitida e reproduzida de forma oral. Então ao observar essa transcrição, deve-se ter em mente que se trata de um registro aproximado, que nos ajuda a visualizar sua execução, mas que de forma nenhuma significa que ela sempre seja executada exatamente dessa forma, mas de que, em algumas vezes que ela foi executada, ela se aproximou do transcrito. Lucas (2014,p.112) relata que ‘cada transcrição representa, portanto, uma dentre as possibilidades de ocorrência, e não uma versão definitiva e cristalizada, ou mesmo mais corrente de um canto’.

Figura 39 - Trecho do Hino



TRANSCRIÇÃO: Fábio de Souza

É possível observar no trecho acima que o movimento melódico do canto conta com graus conjuntos e saltos de terça, fortemente afixado no tom de origem. Nem sempre os membros do grupo cantam o hino em Dó maior, como retratado aqui, mas sempre tendem a utilizar a mesma relação intervalar. Para transcrição, inspirei-me no conceito ‘Dó Móvel’ de Kodaly, mas logo atinei-me que o termo mais adequado para tal ocasião é o ‘Dó Aleatório’, já que a melodia do hino pode começar com um som de qualquer frequência.

Esse primeiro som do hino varia conforme a média da tessitura vocal dos participantes. Se a maioria dos membros presentes tiver a voz grave, o hino sai em um tom mais grave, e vice-versa. Geralmente o hino começa entre o Ab (Lá Bemol) e o C# (Dó Sustenido).

Diniz (2010, p.115) defende que o cantador na capoeira toma como referência sonora o som dos berimbaus ou de outros instrumentos, mas isso não é observado nem comentado na ACAPRAS. Os instrumentos no grupo são usados apenas para nortear ritmicamente a música de capoeira.

O Dó ‘aleatório’ não se mantém o mesmo até o fim do hino, ele varia por três fatores: alguns membros do grupo não conseguem perceber e adequar-se o ‘dó’ aleatório proposto, e durante o hino os membros que tem essa percepção negociam o tom.

Outro fator é a não obrigatoriedade de ser fiel aos intervalos melódicos, e sim ao desenho melódico, onde alguns membros exagerem ou economizem no movimento melódico, fazendo com que se mantenha constante negociação para estabelecer um tom de repouso.

A terceira se dá pelo aquecimento das vozes à medida que o hino começa a ser cantado. Para alguns membros, o hino é o primeiro momento de participação musical e com isso, faz com que comecem a cantar o hino com as cordas vocais desaquecidas. À medida que os membros começam a aquecer suas cordas vocais, o dó aleatório tende a ficar mais agudo.

Esses três fatores ocorrem simultaneamente durante a execução do hino e tem como principal ligação entre eles a constante negociação dos membros para estabelecer um tom. Isso faz com que pensemos que, mesmo que não tenham em mente, os membros busquem um repouso tonal na execução do hino.

Essas reflexões feitas a partir do hino abrem caminho para pensar outras músicas cantadas no cotidiano do grupo. Pelo hino ser a única música do grupo inteiramente cantada de forma coral, o pensamento sobre o 'dó aleatório' e sua negociação se fazem mais nítidos, mas isso ocorre em outras ocasiões, como quando diferentes pessoas cantam a mesma música e cada uma inicia em sua região vocal mais confortável.

5.2.2 “Sonho de Liberdade”

Além do hino, o grupo conta com um CD de músicas autorais, chamado ‘Sonho de Liberdade’, gravado de março a maio de 2001, produzido pelo Mestre Silveira. Conta com 16 músicas de cunho autoral do grupo, das quais 15 são do Mestre Silveira e uma é do Professor Geraldinho.

Todas as faixas do CD são tocadas no ritmo de São Bento Grande de Angola, relativo ao que consideramos como sendo o ritmo utilizado para o Jogo de Fora nas rodas do grupo.

Para nortear a análise, dois artigos foram fundamentais: ‘Música nas Terras Baixas da América do Sul: Ensaio a Partir da Escuta de um Disco de Música Xikrín’ de Menezes Bastos (1996) e ‘O Fazer Musical Tikuna na Análise Etnomusicológica do CD Wotchimauçu’ de Lins (2017). Ambos os artigos fazem análises de CDs de

música de tradição oral de grupos indígenas a partir da escuta, relacionando o conteúdo gravado com sua comunidade de origem.

O CD foi uma iniciativa do grupo e foi custeado com recursos próprios, assim como relata Monitor Diego, filho de Mestre Silveira, em uma de nossas conversas

Lembra pai, que depois de gravar tudo faltava 10 mil para lançar o CD, e o senhor ainda vendeu o carro. (Monitor Diego).

Os músicos que fizeram a gravação do CD eram membros do grupo no momento da gravação do CD:

Tabela 7 Ficha Técnica do CD.

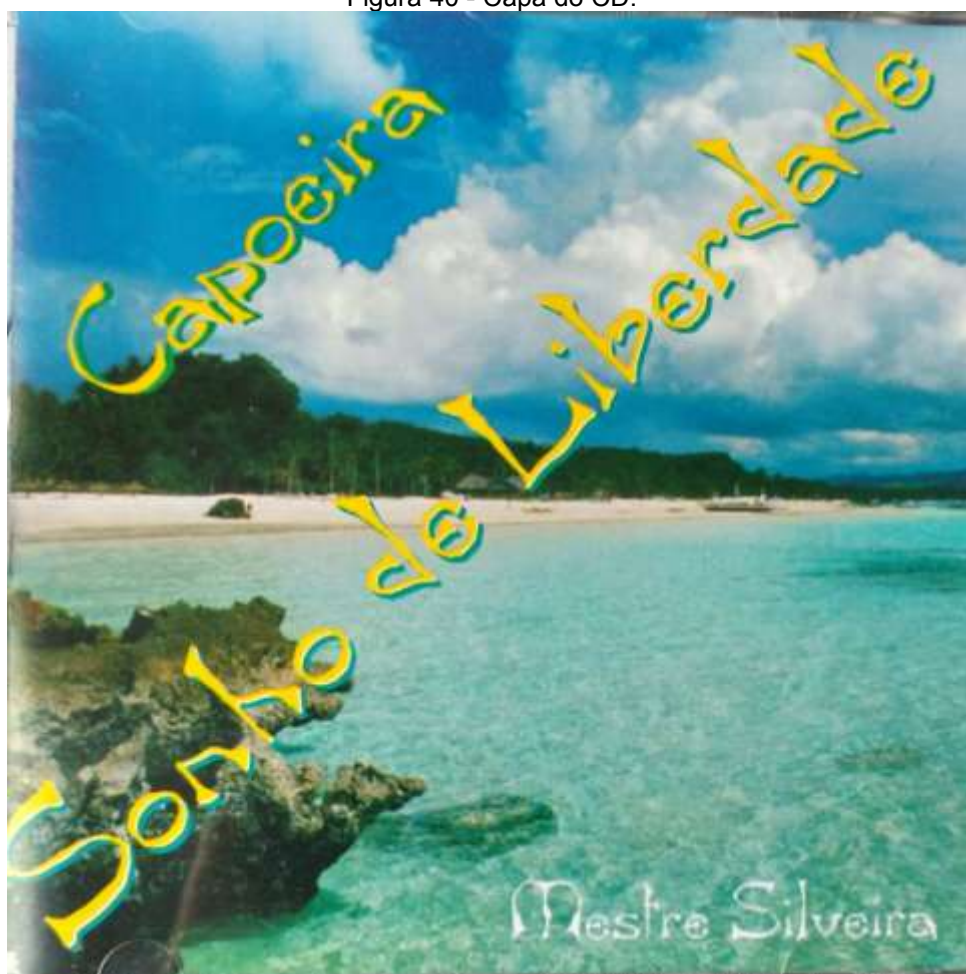
<i>Ficha Técnica do CD 'Sonho de Liberdade'</i>	
Nome	Instrumento
Mestre Silveira	Berimbau Gunga e Voz
Heber Haduken ⁴⁸	Berimbau Berra-Boi e Coro
Saulo Coral ⁴⁹	Berimbau Viola e Coro
Diego Silveira ⁵⁰	Atabaque e Coro
Rodrigo 'Negão' ⁵¹	Pandeiro e Coro
Ederson Saci ⁵²	Agogô e Coro
Everson Silveirinha ⁵³	Coro

Esses músicos foram escolhidos pelo Mestre conforme a proximidade geográfica e por questões de afinidade.

O nome do CD, 'Capoeira: Sonho de Liberdade', já traz uma clara referência ao fundamento que norteia os entendimentos do grupo sobre o surgimento da capoeira como uma luta pela libertação. Ainda na capa temos a imagem de uma praia, fazendo uma referência dupla: Ao nome do grupo e, segundo Mestre Silveira, ao lugar onde o povo branco chegou à terras brasileiras.

48 Atualmente fora do grupo
 49 Atualmente Contramestre
 50 Atualmente Monitor
 51 Atualmente Monitor
 52 Atualmente fora do grupo
 53 Atualmente fora do grupo.

Figura 40 - Capa do CD.



FONTE: CD Sonho de Liberdade

No encarte do CD, Mestre Silveira retoma a questão da capoeira como luta por liberdade

As músicas que compõem essa coletânea foram compostas com muito amor e responsabilidade com a capoeira como um todo, por isso, em nenhuma delas foi mencionado o nome do grupo, uma vez que entendemos, ser a capoeira muito maior que todos os grupos juntos, e, sendo a capoeira no passado um instrumento de libertação dos grilhões, ela continua sendo hoje um instrumento em nossa luta por liberdade social. (Mestre Siveira no encarte do CD 'Sonho de Liberdade' grifos meus).

Essa defesa da capoeira como instrumento em prol da liberdade, tanto pregada pelo grupo, aparece também nas letras das canções. A primeira faixa do CD, homônimo ao nome do disco (1'38), traz um discurso que trata a capoeira como chama que mantém o sonho por liberdade aceso.

Vejo o sonho que não acabou/Ouçô o berimbau a tocar/Vejo o capoeira a jogar/Nosso sonho vai continuar (Faixa 1:Sonho de Liberdade)⁵⁴.

Esse sonho por liberdade por meio da capoeira retratado na música mostra além de apenas a luta dos negros e nativos no período colonial, mas também mostra o sonho de liberdade dos presos. Guides e Mascarello (2016,p.12) trazem um relato sobre como a capoeira provê aos internos um momento de liberdade dentro do sistema penitenciário.

Quando eu tava ali, naquele momento eu podia ser quem eu quisesse, eu podia fazer aquilo que eu queria. Naquele momento eu não me sentia preso, eu tava livre ali jogando capoeira, treinando, sabe. Então, naquele momento eu tava livre. (Mestre “Joao” apud GUIDES e MASCARELLO, 2016, p.12).

O trecho da música citado está diretamente ligado á esse discurso coletado por Guides e Mascarello, pois a capoeira proporciona aos membros do grupo um momento de liberdade dentro da prisão.

Além da música 1 do CD, as músicas 10,12 e 15 (01’59; 01’27 e 01’23 respectivamente) trazem em suas letras a relação entre capoeira e liberdade

A capoeira é sua arte/Por sua chance de libertação/ Capoeira e liberdade/Instrumento de libertação/Capoeira e nossa luta/ E lutamos com o coração (Faixa 10: Capoeira)

A capoeira é nossa luta/nossa luta por liberdade/Por liberdade aos nossos irmãos. (Faixa 12: História)

Capoeira era dança guerreira/Treinada nas horas de descanso/Trazendo ao negro africano/A esperança de libertação (Faixa 15: Beriba)

Outra temática recorrente nas músicas do CD são elementos relacionados ao mar. As faixas 04 (01’44), 06 (01’19) e 13 (01’37) fazem referência direta a elementos relacionados ao mar

Do alto mar marinheiro avistou/Brilhando no porto a luz do farol/A sereia cantou lá no fundo do mar/ Chamando alguém pra com ela levar (Faixa 4: Sereia)

Na areia da praia/Capoeira vou jogar/La na areia molhada/e nas ondas do mar (Faixa 06: Ondas do Mar)

54 . Letra completa em anexo.

Oi na onda do mar/O barco balançou/Levanta pescador/Que a hora chegou
(Faixa 13: Pescador)

Assim como justificou a capa do CD, Mestre Silveira fala que os negros chegaram ao Brasil pelo mar, logo, o mar era o que separava o negro de sua terra e de sua liberdade. O mar seria equivalente às grades de uma cela.

Mas mesmo com essa relação feita no discurso do mestre, o modo de como é falado sobre o mar no grupo dá espaço a uma visão mística. Falando de Sereias, pescadores, praias e marinheiros, por esse viés, o grupo segue uma tendência musical dentro do ambiente da capoeira. Monitor Diego, comentando sobre as faixas do CD, fala

A maioria das músicas de capoeira de hoje falam de negro, escravidão, de algum Mestre antigo ou de algo que tenha relação com o mar (Monitor Diego).

Outro motivo para a inserção de músicas com esse tema é a influencia de Mestre Limão, que também compôs algumas musicas com essa temática, entre elas uma música chamada 'Sereia', muito tocada nas rodas do grupo.

Outra música que chama a atenção é a faixa número 16, chamada Chora Menino. Essa é a única faixa que não é escrita por Mestre Silveira. Nessa letra é possível observar algumas características do grupo, como a hierarquia, a formatura e a violência

Chora menino/O menino chorou/O menino é capoeira/Filho do Silveira/Ele é batizado/Ele é consagrado/Ele tem razão... (Faixa 16: Chora Menino, destaques meus)

Nessa primeira parte, a canção faz uma referencia ao ritual do batizado e da formatura. Comenta que o sujeito, por ser seguidor de Mestre Silveira e ter passado pelo ritual do batizado ele deve ser obedecido. No interior do grupo, o membro sobe na hierarquia conforme passa pelos batizados. Conforme o membro vai participando de rituais de batizado, ele vai subindo na hierarquia do grupo, e com isso vai adquirindo mais 'razão'.

Berimbau de Ouro não pode quebrar/ Na roda de capoeira quero ver você jogar/Meia lua trancada, Martelo pulado/ É pra matar... (Faixa 16: Chora Menino, destaques meus)

Na segunda parte da canção, o autor cita nome de golpes chamados traumatizantes (SILVEIRA, 1999, p.27), que são golpes que visam atingir a cabeça do adversário. Segundo o Mestre, tais golpes são os mais perigosos porque podem

provocar a morte do adversário. Meia lua trancada é um golpe que visa atingir o adversário no maxilar, com o calcanhar e Martelo pulado é para acertar a face com o peito do pé, ambos podem provocar ferimentos gravíssimos, logo são ‘para matar’. Essa parte ilustra o ‘apanhar’ no grupo, mesmo que de forma exagerada, já que não é comum mortes nas rodas do grupo.

O CD ainda conta com outras músicas que falam sobre capoeira, como o amor pela arte, as tradições, o ambiente, entre outros. As músicas do CD são dificilmente utilizadas nas praticas musicais do grupo, por conta da dificuldade em encontrá-lo. Essa dificuldade se dá por dois motivos: a pouca tiragem do CD e o zelo das pessoas que o tem, de forma em que fique muito difícil copiá-lo, já que o empréstimo de tal peça é praticamente impossível.

As músicas do CD, juntamente com o Hino Oficial, são as principais composições próprias da ACAPRAS e são motivos de orgulho para o grupo. Mestre Silveira, ao comentar do CD, me diz cheio de orgulho

Esse CD pode ser uma m*rda, mas é minha m*rda. Não copiei ninguém.
(Mestre Silveira)

Nesse capítulo, puderam-se observar os elementos musicais que os membros da Academia de Capoeira Praia de Salvador utilizam para produzir sua música, como os instrumentos e o conteúdo de suas canções autorais. Por vez, agora passamos a discutir os momentos de prática da comunidade e como a música está inserida nessas práticas.

6 “VOU AFINÁ MEU BERIMBAU P’RA TOCÁ SÃO BENTO GRANDE”: O USO DA MÚSICA

Berimbau de Ouro não pode quebrar
Na roda de capoeira quero ver você jogar
Meia Lua trancada, Martelo pulado
É p’ra matar, Adeus, Adeus
(Chora Menino, Professor Geraldinho)

Graças à experiência no contexto, somado ao aporte teórico da etnomusicologia, pude constatar que existem cinco situações específicas nas quais a música é usada dentro das atividades da ACAPRAS: nas Rodas, nos Treinos, na Padronização e Bancada, nos Rituais de Troca de Cordão e nos Momentos de Lazer.

6.1 A RODA DA ACAPRAS

No contexto da ACAPRAS, a Roda de Capoeira é um momento de suma importância para a comunidade, pois é onde ocorre a prática da capoeira. Medeiros (2012) define roda como o ‘circulo onde capoeiristas jogam, tocam, lutam observam, aprendem o conjunto que chamamos de capoeira’ (p.91). As junções desses elementos elencados pela autora fazem parte de um complexo de atividades realizadas simultaneamente em determinado espaço, que resulta em um ‘microcosmo que reflete o macrocosmo da vida e o mundo que nos cerca’ (MEDEIROS, 2012, p.91), ou seja, a roda reflete grande parte da prática de todo o grupo.

Levando em conta essa gama de atividades realizadas em determinado espaço que reflete a ACAPRAS, considero a Roda de Capoeira um Ritual. Segundo Soares (2010), um ritual é uma atividade realizada em determinado tempo e espaço, e tem ‘um caráter expressivo, ligado ao mundo místico de toda existência e, ao mesmo tempo, é concreto, vive na opacidade como qualquer outro fato comunicativo social’ (p.26).

As Rodas da ACAPRAS são eventos que reúnem participantes de diferentes filiais da academia e é visto como um evento de socialização, diversão e troca de informações, entre os membros, sendo comuns bate-papos e churrascos após as rodas. Huizinga (2000), fala que a comunidade que ‘joga’ junto, tem a

tendência de continuar unida após o termino do jogo (p. 13), então além do ritual da prática da capoeira, as rodas têm uma função de recordar uma unidade ao grupo.

Figura 41 - Convite para a Roda Mensal do Contramestre Karateca



DIVULGAÇÃO: ACAPRAS KARATECA

O ritual começa quando os instrumentos são posicionados em um determinado lugar, e a partir deles, os demais participantes formam um círculo. São usados três berimbaus, um atabaque e dois pandeiros e ocasionalmente um agogô, inicialmente são tocados por discípulos do mestre que já passaram pelo ritual de formatura. No início da roda, os músicos sentam em um banco e os demais participantes sentam no chão. Os participantes usam roupa branca na maioria das vezes e apenas o mais graduado da roda utiliza sapatos. O espaço reservado aos músicos na roda é chamado de espaço sagrado, e deve ser respeitado por todos. É proibido aos membros participantes da roda invadir o espaço sagrado dos instrumentos, exceto apenas os jogadores que estão prestes a entrar na roda.

Figura 42 - Formação da Bateria



FOTO: Fábio de Souza

Na imagem acima é possível ver como são dispostos os instrumentos para o início do ritual, porém com algumas particularidades, como a utilização de apenas um pandeiro e a ausência de um agogô. Pode-se observar também que apenas o Mestre Sena (de azul, segundo da esquerda para a direita) é o único que utiliza sapatos, pois ele era o mais graduado nessa ocasião.

Figura 43 - Preparativos para a roda



FOTO: Fábio de Souza

A roda da ACAPRAS tem três níveis de intensidade: o Jogo de Dentro, considerado um jogo mais lento e malicioso, Jogo de Meia-Guarda, consistido em um jogo de média velocidade, e o Jogo de Fora, que é acelerado.

Para iniciar a roda, o músico que está no berimbau Berra-Boi começa a tocar o ritmo de Angola, logo entra o berimbau Gunga, tocando o toque de São Bento Pequeno e o Viola tocando São Bento Grande.

Berra-Boi	X	.	TXI	TXI	TON	.	TIN	.
Gunga	X	.	TXI	TXI	TIN	.	TON	.
Viola	TON	.	TXI	TXI	TIN	.	TON	.

Figura 44 - Início da Roda



FOTO: Fábio de Souza

Após iniciarem o toque dos três berimbaus, o músico que está no Berra Boi, começa a cantar uma ladainha. A ladainha é uma música de abertura da roda de capoeira, que, segundo Paiva (2007), conta uma história, sobre a Capoeira, sobre os negros ou sobre a vida de grandes mestres (p. 68). Nesse momento, não ocorre o jogo de capoeira dentro da roda, os jogadores escutam atentamente a ladainha e esperam a autorização para começar a roda.

Ao término da ladainha, a pessoa que está cantando faz uma saudação que é respondida pelo coro. A saudação tem um caráter de improvisação, onde o solista deve encaixar uma frase dentro da melodia padrão, onde a primeira sílaba sempre é a conjunção 'IÊ'. O coro responde repetindo o improviso do solista, finalizando com a palavra 'Camará'.

Figura 45 - Saudação



Transcrição Fábio de Souza

As frases mais usadas nas rodas da ACAPRAS são: 'lê viva meu Deus, lê viva meu Deus camará', 'lê viva meu Mestre, lê viva meu Mestre Camará', 'lê a volta ao mundo, lê a volta ao mundo camará. Na primeira intervenção do coro, os outros instrumentos começam a tocar.

Berra-Boi	X	.	TXI	TXI	TON	.	TIN	.
Gunga	X	.	TXI	TXI	TIN	.	TON	.
Viola	TON	.	TXI	TXI	TIN	.	TON	.
Atabaque	.	.	.	TUM	TUM	.	TÁ	.
Pandeiro	X	.	.	TUM	TUM	.	TÁ	.
Agogô	KON	.	.	.	KON	.	KIN	.

Após a saudação, solista a cantar um corrido, que é uma música de pergunta e resposta com o coro. Os corridos não têm melodia definida como a saudação, mas tem uma forma parecida, pois é uma música que o coro responde após cada frase cantada pelo solista. Após a primeira frase do corrido, a pessoa que está cantando autoriza o início do jogo curvando-se para frente e abaixando a ponta do berimbau.

Para começar o jogo, os dois participantes se juntam em frente ao berimbau, apertam as mãos e encostam a cabeça no chão perto de berimbau, logo entram na roda e improvisam golpes e esquivas com seus corpos.

Com o passar da roda, a velocidade do ritmo aumenta gradativamente, até o momento em que a pessoa que está tocando o Berra Boi decide transformar o Jogo de Dentro, em Jogo de Meia-Guarda, onde o Berra Boi toca São Bento Pequeno, o Gunga toca Angola e o Viola toca São Bento Grande com variações.

Berra-Boi	X	.	TXI	TXI	TIN	.	TON	.
Gunga	X	.	TXI	TXI	TON	.	TIN	.
Viola	TON	.	TXI	TXI	TIN	.	TON	.
Atabaque	TUM	.	.	TU	TU	.	TÁ	.
				M	M			
Pandeiro	TUM	X	X	TU	TU	.	TÁ	.
				M	M			
Agogô	KON	.	.	.	KO		KIN	.
					N			

Nesse estágio, os jogadores param de encostar a cabeça no chão antes de começar o jogo e assumem uma postura mais ereta, com golpes mais altos e de velocidade mediana. Esse estágio não perdura por muito tempo, pois conforme a animação dos participantes vai crescendo, a música acelera gradativamente, passando para o Jogo de Fora.

Como diz Mestre Silveira, o Jogo de Fora é a especialidade da ACAPRAS, e consequentemente, é o estágio que ocupa maior tempo do ritual. Essa parte inicia quando o andamento do ritmo naturalmente já está elevado graças à empolgação conjunta do grupo. No ápice dessa empolgação conjunta do grupo, os músicos se olham entre si, se levantam no mesmo momento e começam a tocar mais rápido. Com isso, os jogadores trocam golpes mais ‘agressivos’ e em alta velocidade com uma postura ereta. Nesse momento, os demais participantes da roda também se colocam em pé, se pode ver que alguns se movimentam empolgados mesmo não jogando.

Berra-Boi	TON	.	TXI	TXI	TIN	.	TON	.
Gunga	TON	.	TXI	TXI	TON	.	TIN	.
Viola	TON	.	TXI	TXI	TIN	.	TON	.
Atabaque	TUM	.	.	TUM	TUM	.	TÁ	.
Pandeiro	TUM	X	X	TUM	TUM	.	TÁ	.
Agogô	KON	.	.	.	KON	.	KIN	.

O berimbau Berra Boi toca o ritmo de São Bento Grande de Angola, o Gunga toca o ritmo que o grupo chama de Angola Dobrada e o berimbau Viola faz improvisos sob o toque São Bento Grande da Angola.

Figura 46 - Bateria em Pé



FOTO: Fábio de Souza

Para finalizar a roda, o mais graduado canta uma música de encerramento:

Figura 47- Adeus Adeus⁵⁵

Adeus Adeus
Roda ACAPRAS

Solista: A deus a Deus Eu vo me'm bo ra eu vo com Deus

Coro: Bo a Vi a gem Bo a Vi a gem Bo a Vi

Solista: e com nos sa se nho ra A deus a Deus eu Vo me'm bo ra eu vo com Deus

Coro: a gem Bo a vi a gem Se re ia Se re ia Se re ia

Solista: e com nos sa se nho ra

Coro: Se re ia

TRANSCRIÇÃO: Fábio de Souza

Na maioria das vezes, o mais graduado da roda que puxa a música de encerramento, mas em alguns casos, alunos encerram a roda com essa música à pedido de seus professores. A música de encerramento é a única música que Mestre Silveira canta nas rodas. Depois da música de encerramento, o mestre grita: *'Foi dois pra encerrar'*, com isso dois jogadores graduados entram na roda, a música acelera ainda mais e nesse momento é usado palmas.

⁵⁵ Tonalidade Variável

Figura 48 - Mestre Silveira encerrando a roda



FOTO: Fábio de Souza

Berra-Boi	TON	.	TXI	TXI	TIN	.	TON	.
Gunga	TON	.	TXI	TXI	TON	.	TIN	.
Viola	TON	.	TXI	TXI	TIN	.	TON	.
Atabaque	TUM	.	.	TUM	TUM	.	TÁ	.
Pandeiro	TUM	X	X	TUM	TUM	.	TÁ	.
Agogô	KON	.	.	.	KON		KIN	.
Palmas	TXA	.	.	TXA	.	.	TXA	.

Após alguns segundos de ritmo acelerado, o Mestre levanta a mão, e a abaixa de uma só vez, gritando IÊ, a assim que ele grita, os instrumentos param imediatamente.

Para finalizar o ritual, todos os participantes se colocam em pé ao redor da roda para fazer a saudação. Com a mão direita no peito esquerdo, algum aluno escolhido pelo mestre fala:

Membro: *Saudação ao Mestre*

Coro: *Salve!* (Ao falar, os participantes esticam a mão em direção ao centro da roda)

Mestre Silveira: *Saudação a nossa bandeira*

Coro: *União, Solidariedade, Força Construtora!* (Esticando novamente a mão)

Os participantes batem palmas e se benzem agradecendo a roda.

Figura 49 - Saudação ao Mestre pós roda



Foto: Fábio de Souza

Em todo ritual, as únicas músicas que não mudam são a Saudação pós Ladainha e o Encerramento. Toda roda é iniciada com uma ladainha, mas não necessariamente a mesma. Os cânticos usados não têm uma ordem definida, e são usadas em todos os estágios da roda.

Ocasionalmente ocorrem desentendimentos, brigas ou acidentes durante as rodas que quebram o andamento normal do ritual. Frente à esses imprevistos, Mestre Silveira não manda a música parar, não importa a situação, pois para ele se o imprevisto quebrar o ritual, toma mais atenção do que merece.

Os músicos que tocam na roda oficial da ACAPRAS geralmente são os membros que já passaram pelo ritual de formatura. Se algum aluno ainda não formado quiser tocar, ele deve pedir permissão aos formados que compõe a bateria.

Durante a roda, ocorre um revezamento de músicos na bateria. Respeitando a hierarquia, um membro do grupo só pode pegar um instrumento de um mais graduado se ele o oferecer diretamente. Mestre Silveira relata o respeito e a hierarquia no que concerne à rotatividade de músicos durante o ritual da roda

Nessa roda eu entrei, joguei, já estava cansado, de repente eu vi que tinha um Mestre tocando o atabaque, eu fiz sinal se ele queria que eu pegasse e ele disse que sim, ele passou o atabaque para mim e foi jogar e eu continuei acompanhando o ritmo ali, não sei por quanto tempo eu toquei, mas, de repente chegou uma criança, que não tinha mais que dez anos e pediu o atabaque para mim e eu simplesmente disse não, a criança ficou olhando para mim, depois saiu e eu continuei tocando.

Se formos analisar a minha atitude, é claro que vão dizer que eu sou um grosseiro, ou sei lá mais o que, mas vendo pelo meu lado, dentro da minha academia, jamais isso aconteceria, porque o Mestre é para ser respeitado não é isso? Nunca, em tempo algum, um aluno ou discípulo meu vai pegar um instrumento da mão de um Mestre [...] (SILVEIRA, 2012, p.150-151, grifos meus)

A hierarquia também dita quem canta nas rodas do grupo. Os discípulos já formados que estão na bateria podem negociar com os outros membros da bateria se sentirem vontade de cantar. Essa negociação é feita por troca de olhares e sinais com a cabeça. Um aluno não formado só canta na roda se o Mestre ou os formados o mandarem cantar.

[...] se um aluno está tocando e cantando e o Mestre chega e pega um instrumento nós entendemos que ele quer cantar e a obrigação do aluno é passar para ela, se o mestre disser que não, o aluno pode cantar o quanto quiser, mas a obrigação dele é passar 'pro' (sic) Mestre e se o mestre estiver cantando, ele jamais em tempo algum pode cortar 'pra (sic) ele cantar, o Mestre canta do princípio ao final, se o menino canta melhor que o mestre numa outra oportunidade ele mostra, na frente do mestre ele só vai mostrar se o homem não estiver com um instrumento nas mãos (SILVEIRA, 2012, p.151, grifos meus).

Esses trechos ilustram a influencia do sistema hierárquico do grupo nas suas práticas musicais e mostra o que é a relação ideal entre os membros no que concerne à produção da música do grupo. Quando essas regras são quebradas, o aluno 'infrator' e seus irmãos de cordão sofrem as consequências do erro, jogando na roda com os Mestres e professores do grupo.

Outra peculiaridade das rodas oficiais do grupo é o andamento elevado dos ritmos da roda. Se considerarmos que cada ritmo transcrito tem uma formula binária e que cada pulso elementar corresponde a um quarto do tempo⁵⁶, o ritmo da roda varia entre 70 BPM e 135 BPM. Considerando que eles possam tocar em todos os pulsos elementares da timeline, pode-se chegar a uma velocidade de 1080 notas por minuto.

56 Ou a uma colcheia se considerarmos um compasso 2/2.

Esse andamento alto contribui para o estilo de jogo do grupo, de caráter ofensivo, rápido e visando o contato no adversário e pode ser uma herança do contato de Mestre Limão com Mestre Bimba. Os ritmos em andamento rápido eram especialidade de Mestre Bimba, e como já foi comentado, a única pessoa que conseguia acompanhá-lo no berimbau era Mestre Limão.

Existem alguns tipos de roda oficial: as rodas fechadas, feita dentro de academias na presença apenas de membros do grupo. As rodas de apresentação, que são feitas na presença de pessoas de fora da comunidade como espectadores e as rodas de confraternização, que são rodas com a presença de membros de outras academias. Nas três ocasiões, o ritual da roda segue o mesmo padrão, variando apenas a postura dos jogadores dentro da roda.

Além das rodas oficiais, existem as rodas pós treino e as rodas de batizado que, mesmo seguindo o padrão da roda oficial, tem suas particularidades.

Ao ser questionado sobre as definições de música boa, Contramestre Karateca comenta

(...) o que uma música boa faz na roda? Faz o jogo fluir, (...) a harmonia traz aqui, traz sensações boas, é simples assim, o jogo vai ir melhor, o corpo vai se encaixar, porque capoeira é jogo de dois não de um só, vai se encaixar os golpes, um vai entrar, o outro vai tirar, vai derrubar, vai levantar, vai sair e tal. (Contramestre Karateca)

Inicialmente, ele coloca a relação entre uma música boa e fluência dentro do jogo de capoeira, diretamente ligado à ‘sensações boas’ que interferem na movimentação corporal dos jogadores na roda. Para a produção dessas sensações boas, ele fala que os membros da bateria devem estar em harmonia. Blacking (1974, p.34) comenta que os sons são produzidos por pessoas sensíveis, e que essa sensibilidade pode estimular sentimentos em outros seres humanos.

Blacking (1995,p.174) fala que a ‘sensação boa’ é provocada se o receptor não deve apenas está predisposto a ouvir, mas deve ter adquirido certos hábitos de assimilação da experiência sensorial. O estímulo de sensações por meio da música de capoeira se dá por meio de ‘valores compartilhados’ (HALL, 2016,p.19) pelos membros da comunidade de prática. Gonzáles Vargas (2016,p.108) comenta

Ao realizar uma descrição da música, estamos falando de experiências emocionais que aprendemos a relacionar e identificar como padrões de som. Essas associações aprendidas permitem aos participantes do ritual alcançar estados de consciência alterada, que (...) chamamos de transe⁵⁷ (GONZÁLES VARGAS, 2016, p.108, tradução minha).

A esse ponto, é possível verificar que a ‘sensação boa’ descrita pelo professor é um estado de transe proveniente da relação entre a percepção do som e experiências sensoriais pessoais, desenvolvidas pelos membros da comunidade ao ser exposto à música do grupo.

Decâneo Filho (2002) chama essa sensação boa de ‘Transe Capoeirano’

Sob a influência do campo desenvolvido pelo ritmo-melodia ijexá, cânticos e ritual da capoeira (...) , o seu praticante alcança um estado modificado de consciência em que o SER se comporta como parte integrante do conjunto harmonioso em que se encontra.

O capoeirista deixa de perceber a si mesmo como individualidade consciente, fusionando-se ao ambiente em que se desenvolve o jogo da capoeira. (...) (DECÂNEO FILHO, 2002, p.5).

O autor fala que a música interfere no humor e no comportamento do sujeito por meio de uma relação entre as influências que as vibrações sonoras provocam no sistema neural e o contexto musical (p22).

Soares (2010) fala sobre esse estado de sensações boas dos praticantes da capoeira, traçando um paralelo entre o ‘transe’ e o conceito de fluxo de Csikzenmihalyi, definindo-o como o estado em que a ação e a consciência se fundem, fazendo com que a pessoa envolva-se totalmente com a atividade que está fazendo com que se exclua a atenção de todas as outras coisas. Reily (2009) comenta que o estado de fluxo ocorre quando o corpo age por conta própria frente a uma situação que o sujeito conhece bem. (p.14).

Falando sobre a roda de capoeira, Soares cita

57 *‘Al realizar una descripción de la música estamos hablando de experiencias emocionales que aprendemos a relacionar e identificar con patrones de sonido. Estas asociaciones aprendidas permiten a los participantes del ritual alcanzar estados de conciencia alterados, que también llamamos trance.’*

A roda de capoeira é o momento em que o capoeirista põe em prática todo o seu conhecimento sobre capoeira, no jogo e na bateria. Trata-se de um espaço de socialização em que a energia circula dentro da roda. [...] A harmonia da música em sintonia com os capoeiristas favorece a epifania dos corpos em movimento, trazendo beleza e ludicidade aos movimentos precisos e atléticos de guerreiros e ao gingado com o molejo do corpo solto de malandros (SOARES, 2010, p.52).

Em sua monografia feita para se tornar mestre da ACAPRAS, o Contramestre Chico comenta que 'A musicalidade sem dúvidas é uma das características principais da capoeira, pois ela é a única arte marcial no mundo que necessita da música para que o jogo possa fluir' (CHICO, 2016,p.75). Soares (2010) corrobora desse pensamento: 'a música é um importante condutor de energia, ela é mantenedora do 'fluxo' da roda de capoeira' (p.36). Silva (2012,p.9-10) considera duas instâncias para a instalação do fluxo, primeiramente a música e logo o jogo que acontece no centro da roda.

Ao continuar os questionamentos sobre o que é uma música boa, Contramestre Karateca comentou o que se precisa para que a música ali tocada proporcione um estado de fluxo

Vamos falar agora de coisas oficiais, o que se canta, então, o que se faz para ser harmonioso? Existe um ritual para isso, para as coisas serem boas precisa começar da forma certa. Se eu chegar aqui e vamo pra roda gente e fizer no berimbau txi tin ton ton txi tin ton ton, não é a forma correta de começar, eu vo ta pulando etapas, e se eu pular etapas, já vo pro final e tal, e de volta, vão se bater aqui. O que é um ritual? É um ciclo, eu comecei de uma forma e terminei da forma que tem ser terminado, isso é um ritual. Nós sentarmos aqui, tocar berimbau, cantar ladainha, jogar e terminar com a saudação, isso é um ritual. Então não confunda, ritual é o que se faz e tem um começo meio e fim. (Contramestre Karateca).

Com essa resposta, ele nos ilustra a influência negativa de uma música 'ruim' para o grupo e sua influência no centro da roda, e que para evitar essa roda sem estímulos bons, é necessário seguir a um ritual.

Bruner (1986, p.7) nos fala que o ritual é uma ação que nos faz ter experiências novas por meio de heranças culturais, que no caso da ACAPRAS, são herdadas das experiências do Mestre Silveira. Essas heranças culturais são transformadas em tradições que são seguidas nos rituais, como nas rodas e treinos, sempre adotando um mesmo padrão pré-determinado. Para Soares (2010, p.32), "as regras que estabelecem o funcionamento do ritual da capoeira variam de grupo para

grupo, de acordo com os fundamentos criados e reproduzidos pelos respectivos Mestres”.

Ao pensar em regras, podemos traçar paralelos com as considerações de Huizinga (2000), sobre um paralelo entre o ritual e o jogo (p.15). As regras colocadas pelo mestre devem ser seguidas para que não exista ‘desmancha-prazeres’ (HUIZINGA, 2000, p.11), que são pessoas que quebram o fluxo do ritual.

Logo, pode-se pensar que a música na roda de capoeira do grupo tem o papel de estimular 'sensações boas' nos membros do grupo para proporcionar um estado de fluxo no ritual. Mas, para os membros entrarem no fluxo da roda, os músicos devem atender aos padrões estéticos impostos pelo grupo. Menezes Bastos (2007, p.297) comenta que a chave para o ritual é a música.

Em uma ocasião etnográfica, estava tocando berimbau durante uma roda e o ritmo entre os instrumentos atravessou. Nesse momento todos os integrantes olharam para a bateria e para o mestre, o ritual parou até o ritmo ser retomado. Nesse momento, os músicos se tornaram ‘desmancha-prazeres’ do fluxo da roda. Com essa situação, se pode pensar que o jogo não acontece apenas dentro da roda, mas os músicos também se encontram situação de jogo (HUIZINGA 2000P.11). Os músicos devem manter o fluxo da roda para não serem considerados "desmancha-prazeres".

Essa tensão faz com que o músico da roda de capoeira da ACAPRAS também entre em um estado de fluxo. Csikszentmihaly (1999, p.36) define o fluxo como uma imersão total na atividade, que costuma ocorrer quando “encara um conjunto de regras que exigem respostas apropriadas” (p.36). Para o autor, “O fluxo pode ocorrer quando as habilidades de uma pessoa estão totalmente envolvidas em superar um desafio que está no limiar de sua capacidade de controle” (CSIKSZENMIHALY, 1999,p.37).

O jogo se torna interessante aos capoeiristas a ponto de que se toque a música de capoeira fora do ritual da roda, como nos momentos de lazer e de treino. Em ambas as situações, as regras usadas para se tocar nas rodas são válidas. Huizinga (2000,p.9) comenta que o jogo é uma “evasão da vida real”, onde os sujeitos têm a consciência de que estão “só fazendo de conta” (p.9), mas mesmo assim, encaram a atividade com seriedade. Ao tocar fora do contexto da roda, os músicos ‘fazem de conta’ que estão induzindo os jogadores ao estado de fluxo.

6.2 A MÚSICA NO TREINO DA ACAPRAS

A música também está presente no treino de capoeira da ACAPRAS. Para a comunidade, o treino é onde a capoeira é aprendida e praticada. Esses treinos são feitos em lugares de fácil acesso para os membros da academia, como em escolas, associação de moradores e espaços locados com a finalidade de ser uma academia de capoeira, entre outros. Cada professor estabelece uma rotina semanal que varia de um a três treinos.

Antes de começar o treino, o responsável pelo treino liga um aparelho que reproduz música de capoeira, que fica ligado até o fim do treino. Com isso, é possível ver que, mesmo antes do início, alguns alunos já começam a praticar alguns movimentos, compartilhar algumas técnicas com os outros e até mesmo fazer pequenos jogos de capoeira, pois ligar a música dentro do ambiente marca certo 'início' ao treino. A música executada pelo aparelho de som varia do gosto de cada professor e até mesmo da disponibilidade que o mesmo tem para conseguir músicas.

Em uma visita ao treino do Contramestre Chico, pode-se observar que a música além de embalar o treino, ajuda os alunos a aprenderem as canções e os ritmos.

Enquanto o treino ocorria, o professor deixou uma caixa de som ligada ao seu celular, que tocava músicas de capoeira, em sua maioria em ritmo de São Bento Grande de Angola. A esposa do Mestre cantarolava algumas delas. (Relato, treino do Contramestre Chico, Ponta Grossa, 28/08/2016).

O ritual do treino tem três partes básicas que todos os professores seguem: o aquecimento, o alongamento e a prática dos golpes. Essas três partes são manejada de acordo com o gosto e a necessidade pessoal do professor e dos alunos participantes.

O aquecimento geralmente começa com uma corrida. Os alunos são organizados em fila única em ordem decrescente de graduação, onde correm em círculos por alguns minutos, fazendo alguns movimentos que o professor pede, como por exemplo, correndo de costas, de lado, batendo o joelho na mão, entre outros. Após alguns minutos de corrida, os alunos fazem filas de frente para o professor para continuar o processo de aquecimento e condicionamento físico. Geralmente, eles formam de duas a quatro filas, lado a lado, sempre em ordem de

graduação. Nesse momento o professor pede exercícios de movimentação, como polichinelos.

Terminado o processo de aquecimento, o professor começa a fazer alongamentos nos alunos. Ele pede para que se alonguem os braços, cabeça, tronco, e membros inferiores com exercícios solos ou em dupla.

Após os alongamentos, os professores fazem uma pausa no treino de aproximadamente 10 minutos para os alunos tomarem água e nesse intervalo é comum que algum dos alunos, ou até mesmo o professor, pegue algum instrumento para praticar. Geralmente eles tocam os ritmos que são usados no ritual da roda.

Figura 50 - Alunos tocando no intervalo do treino



FOTO: Fábio de Souza

Dentro da ACAPRAS, existem diversas listas de golpes que foram pensados por Mestre Silveira para cada graduação. Como visto anteriormente, o aluno que pretende subir de graduação dentro da Academia, tem que executar essa lista. O treino é o espaço onde esse candidato à ascensão de graduação pratica os golpes para o teste. Eles frequentemente trabalham em duplas, onde um faz um alvo esticando a mão e o outro executa o movimento pedido pelo professor, visando acertar a mão do companheiro.

Figura 51-Alunos treinando



FOTOS: Fábio de Souza

Alguns professores fazem uma pequena roda ao fim do treino para que os alunos treinem os movimentos aprendidos dentro da dinâmica do ritual. Nesse momento, o som que acompanhou todo o treino tem o volume aumentado e os alunos jogam com essa música. Quando o treino tem um número maior de pessoas, o professor pode optar por utilizar instrumentos no lugar do som.

Figura 52- Roda pós treino



FOTO: Fábio de Souza

A roda pós-treino pode ser encarado também como um treino das movimentações aprendidas inseridas na dinâmica do jogo. Podem ocorrer com a

presença de instrumentos ou apenas com a música do aparelho de som. Todos os participantes do treino devem jogar ao menos uma vez e é aconselhado aos participantes tentar os golpes aprendidos no treino.

Quando a roda pós-treino tem a presença de instrumentos, a dinâmica é parecida com a roda oficial, mas nesse tipo de roda o professor pode parar a música para ensinar o coro de alguma música ou alertar sobre um golpe mal executado.

As rodas pós-treino feitas com aparelhos de som são as mais comuns no ambiente da academia. Esse modelo proporciona a oportunidade para todos os membros do treino jogar, incluindo os professores. Mesmo com a ausência dos instrumentos, os membros respeitam o espaço sagrado dos instrumentos.

Figura 53- Roda sem Bateria



FOTO: Fábio de Souza

Essa roda tem algumas particularidades que aparecem pelas particularidades do som mecânico, como a pausa entre uma música e outra e a diferença de andamento e ritmo das músicas.

Toda vez que a música para durante uma roda pós-treino, os jogadores fazem a 'Volta ao Mundo', andando sob a circunferência da roda em sentido anti-horário. Segundo Mestre Silveira, andar em sentido anti-horário é uma homenagem às pessoas que passaram ali anteriormente. Assim que a música retorna, os jogadores dirigem-se ao espaço sagrado e retomam o jogo.

A movimentação dos jogadores, assim como ocorre na roda oficial, varia conforme o ritmo da música executada, porém nesse tipo de roda, cada música pode ter um andamento ou ritmo diferente.

Ao fim do treino, alguns professores fazem uma roda com seus alunos e conversam sobre assuntos pertinentes para a capoeira, para a ACAPRAS ou até mesmo algumas coisas de interesse dos alunos. Por fim, é feita a saudação, assim como é feita no fim das rodas.

Figura 54 - Instrutor Gasparetto conversando com os alunos



FOTO: Fábio de Souza

6.3 PADRONIZAÇÃO E BANCADA

A padronização ocorre anualmente e visa reunir a maioria dos membros do Clã, para que eles criem em conjunto um padrão de treinos, golpes, técnicas musicais e conhecimentos teóricos. Essa padronização é feita em modo de oficinas teóricas ministradas por Mestre Silveira, treinos em conjuntos e Rodas.

Figura 55 - Mestre Silveira ministrando oficina



FOTO: Fábio de Souza

A Bancada é o momento onde os alunos são colocados em teste para verificar se estão aptos a trocar de graduação. Nesse evento, os alunos são colocados em frente aos Mestres da ACAPRAS, que os cobram golpes, ritmos e conhecimentos teóricos sobre a capoeira e sobre o grupo.

Figura 56 - Mestres avaliando os alunos



FOTO: Fábio de Souza

As habilidades musicais cobradas pelos mestres variam de acordo com a graduação do candidato. Não existe uma relação fixa entre a graduação pretendida e as habilidades musicais, porém a partir do cordão azul, o membro deve dominar os toques de berimbau usados no grupo e deve conseguir cantar uma música tocando um desses ritmos. Quanto maior a graduação, mais severa é a cobrança das habilidades musicais dos mestres.

Figura 57 - Alunos fazendo teste para troca de graduação



FOTO: Fábio de Souza

Os candidatos à formatura são as pessoas que recebem a avaliação mais severa em relação aos demais membros, pois para o grupo a formatura é o momento mais importante do capoeirista da ACAPRAS, logo essa honraria não pode ser dada a pessoas que não dominarem bem a capoeira do grupo.

Os candidatos à formatura devem dominar todo o ambiente musical do grupo assim como os golpes e as metodologias de ensino de capoeira, pois no momento da banca, os mestres podem cobrar qualquer conhecimento relacionado ao cotidiano do grupo.

O formando deve dominar toda a prática musical do grupo e para verificar esse domínio os mestres cobram os toques, o canto, a formação da bateria, a letra do hino, a montagem do berimbau e o significado do berimbau e do atabaque conforme o pensamento do grupo.

Se os alunos são aprovados nesses testes, estão aptos a trocar de graduação. Essa troca se dá em eventos chamados 'batizados'.

6.4 BATIZADOS

O batizado é o ritual onde o membro da comunidade sobe na hierarquia do grupo, ganhando ou trocando de cordão. Cada professor da ACAPRAS sedia um evento desses por ano, que reúnem membros de diversas filiais do grupo.

O ritual de troca de cordão consiste em uma roda de Jogo de Fora, onde os alunos que vão trocar de graduação jogam com professores, que os derrubam algumas vezes. Após isso, o aluno recebe um cordão novo, com a cor que simboliza sua nova graduação.

O ritual inicia-se igual a uma roda oficial, mas assim que os músicos começam a tocar em ritmo de jogo de fora, os membros que vão ser batizados se posicionam de um lado da roda. Os membros jogam com mestres do grupo e são atingidos por chutes e rasteiras que tem o intuito de derrubá-lo.

O número de vezes que o aluno joga e o número de tombos que ele leva é relativa ao cordão que ele vai pegar no ritual. A intensidade e a força dos golpes também aumentam relativamente à graduação do aluno.

Ocasionalmente, Mestre Silveira pede uma música específica para o batismo dos cordões verdes.

Minha comadre, pescador não morreu/ E a sereia vai ficar sozinha/
Mas se a sereia resolver levar seu pescador /A primeira oferenda é minha⁵⁸.
(Música de Capoeira)

Essa música não é de composição do grupo, mas é encarada pelo grupo como uma música de ritual. Curiosamente, ela nem sempre é utilizada com essa função e só é executada com o caráter ritualístico se o Mestre pedir.

Após jogar com os mestres e sofrer suas quedas, uma pessoa entra na roda e amarra o cordão novo no membro e a partir desse momento ele atinge um novo nível de status dentro do grupo.

A música só para depois de todos os alunos serem batizados, e segue o mesmo modelo da roda oficial, cantando a despedida e com o “foi dois prá encerrar”.

Guides e Mascarello (2016, p.3) comentam que os batizados são regulares também nas filiais do grupo dentro das penitenciárias e já fazem parte do calendário de atividades.

A capoeira é realizada na CCL desde a sua fundação (2001, porém não era realizada de maneira desorganizada, sem acompanhamento e sem instrução. Passamos a organizar esta prática, reunindo um grupo de presos que estejam realmente interessado em praticar capoeira, instruídos por pessoas presas que têm conhecimento técnico da arte, inclusive é praticada acompanhada de instrumentos, tais como berimbau e pandeiro. A cada semestre é realizado o "batizado" e troca de cordões, quando os praticantes mudam de graduação⁵⁹ (Relato do Diretor da CCL, José Roberto dos Santos apud GUIDES e MASCARELLO, 2016, p.1, grifo meu).

58 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EEa20FIMojw>, acesso em 25/02/2018.

59 Relato disponível em: http://www.esedh.pr.gov.br/modules/quest/exibir_respondido.php?codigo_respondido=24&codigo_quest_selec=1>. Acesso em 28/02/2018.

Figura 58 -Cordões



FOTO: Fábio de Souza

O ritual do batizado e o mesmo para todas a graduações do grupo, exceto para o aluno que passa do cordão Amarelo-Azul (estagiário) para o cordão Verde-Amarelo-Azul-Branco (formado). Nessa condição, o aluno passa por um ritual chamado formatura, que segundo os professores do grupo, é o momento que você deixa de ser aluno e passa a seguir seu próprio rumo como discípulo do Mestre.

6.4.1 Formatura

Depois de um primeiro momento festivo da roda, mestre Silveira chamou os dois rapazes que iria batizar. Eles ajoelharam-se em frente ao mestre que sozinho cantou uma canção impondo as mãos sobre suas cabeças e recitando uma mensagem que falava de disciplina e resistência (GUIDES; MASCARELLO, 2016, p.465)

A formatura é um dos momentos mais importantes para o capoeirista dentro do grupo e se trata de um ritual onde ele deixa de ser aluno do Mestre Silveira e passa a ser discípulo, adquirindo maior independência dentro do grupo. Segundo o Mestre, nesse ritual o sujeito recebe a luz própria e deixa de ser iluminado pela luz de seu professor. Essa luz é simbolizada pela inclusão da cor branca no cordão, incluída a partir da 8º graduação. Segundo os já formados, esse foi o momento mais

significativo para a vida deles dentro da capoeira, e os que ainda não passaram por esse ritual se referem a ele como o momento mais aguardado da vida no grupo.

Embora não tenha passado por esse ritual, presenciei algumas vezes esse ritual e pude verificar que ele segue um padrão, onde varia apenas o número de formandos e o lugar. A formatura pode acontecer em qualquer lugar, mas deve ser feito em momentos de reunião dos membros do grupo. Esse ritual é feito no meio de uma roda formada pelos membros presentes.

A presença de Mestre Silveira é indispensável para a realização da formatura, pois ele é a única pessoa, segundo os membros do grupo, que propicia essa ligação entre o físico e o sobrenatural, que é de onde vem essa luz que é passada ao formando. Antes de começar o ritual, o Mestre tira seus sapatos em sinal de respeito à essa força metafísica. Para os membros do grupo, apenas o mais graduado do local pode usar sapatos, e o Mestre Silveira, por estar no topo da hierarquia, só fica descalço em momentos de formatura. Segundo o Mestre, no momento do ritual ele não é o mais importante, pois tem uma energia sobrenatural que é 'acima' dele.

Com a roda formada, os instrumentos se posicionam como convencionalmente se posiciona para o início do jogo, porém no centro ficam Mestre Silveira e os formandos. De preferência, os instrumentistas que se posicionam para o ritual são pessoas que já formadas, mas ocasionalmente membros não formados tocam qualquer instrumento com exceção dos berimbaus. Mesmo com todos posicionados, apenas os berimbaus tocam na formatura, seguindo o padrão do ritmo usado para o 'Jogo de Dentro'.

Após os berimbaus começarem a tocar, o mestre tem um momento de concentração, olhando para baixo com as mãos juntas, aparentando estar entrando em um nível de consciência diferente. Assim que se sente apto a começar o ritual, ele canta uma música sobre lealdade ao mestre. Em entrevista para meu Trabalho de Conclusão de Curso, Mestre Silveira diz: "Difícilmente você me verá cantando em uma roda de capoeira, apenas em formaturas pela questão ritualística" (DE SOUZA, 2014, p.94).

Ao soar do berimbau/ Capoeira ajoelhou/ Diante dos ancestrais/ A bandeira vai jurar/ Capoeira é homem forte/ homem bravo e lutador/ juro por nossa senhora/ pai Oxóssi é salvador/que eu vou honrar meu mestre/ em qualquer lugar que for!

Jesus Cristo foi traído/ por um discípulo seu /e numa cruz do calvário/foi onde ele morreu. Meus filhos não se reprimam/ com as lutas que a vida tem/ homem que venceu batalha/ vencerá guerra também!⁶⁰

Enquanto canta essa música, ele caminha até o formando⁶¹ e coloca suas mãos sobre sua cabeça, simbolizando o nascimento da luz própria do formando. Se na ocasião tiver mais de uma pessoa passando pelo ritual, o Mestre repete o gesto na cabeça de cada formando.

Figura 59 - Nascimento da Luz Própria



FOTO: Clã ACAPRAS

Após passar a luz ao formando, o Mestre se vira para a bateria e pega um dos berimbaus, geralmente o Berra Boi, e começa a tocar novamente o ritmo de 'Jogo de Dentro' em um andamento mais lento. Esse é o único momento que o Mestre toca dentro do cotidiano da ACAPRAS

Enquanto os berimbaus tocam lentamente, o formando recita o juramento

Eu/ (Nome do Formando)/ Juro solenemente/ Diante de nossas bandeiras/ Diante do meu Mestre/Da minha madrinha/Dos meus irmãos de roda/ E da plateia presente.

60 Partitura completa em Anexo

61 (a) (s) (as)

Que/ se até hoje aprendi capoeira/ de hoje em diante eu a ensinarei/
em qualquer circunstância em que me encontrar

Com amor, dedicação e respeito/Dando o máximo de mim na
divulgação da mesma/ Não a tornando num mercado vil/ Apesar de fazer
dela minha profissão

Farei com dignidade e respeito aos meus ancestrais/Pois a capoeira
é esporte, é saúde, é ataque é defesa.

A capoeira é uma luta nossa/ Uma luta pura e brasileira.

Assim que termina o juramento, Mestre Silveira canta novamente uma música sobre o juramento. Em seu livro 'A Capoeira Contemporânea' (SILVEIRA, 1999), ao falar sobre o ritual de formatura, ele não deixa claro qual música ele canta nesse ponto do ritual, mas durante o tempo que acompanho o grupo pude observar algumas vezes esse ritual e constatar que ele usa uma música de Mestre Suassuna chamada 'Capoeira Camará'

Capoeira jurou bandeira/Pediu seu santo sua proteção/Entrou na
roda olhou parceiro/Mas ao olhar pro céu pediu perdão/
Ê vai dando uma volta de saudação/Ô ainda na roda falou/
Capoeira eu sou guerreiro⁶²/Foi (nome do professor do formando) foi quem
me ensinou/E estendeu a mão/Veio no comprimento/
O pé no peito logo levou/ Ô mas subiu do chão que nem corisco/Pra
confirmar o que havia dito Capoeira nesse dia
Ele usou tudo o que sabia/Ô, mas se não lutasse perdia/O amor do peito de
Maria/ Moça do seu coração/Rondou no ar e no chão/Teve a bravura do
cão/Foi rezando uma oração!
Ê lá homem de corpo fechado/Não teme ferro de matar,
Ôgum é meu padrinho/Ê guerreiro no céu e guarda na lua/Ê na terra o meu
peito é de aço/E lá faca de ponta não fura! (Capoeira Camará, Mestre
Suassuna⁶³).

Quando questionado sobre a origem das músicas do ritual de formatura, Mestre Silveira fala que ele usa músicas que não são próprias do grupo, mas que ele as usa dando um novo significado a elas.

Ao fim da música o ritual continua semelhante ao ritual de batizado. Os formandos se dirigem a um dos cantos da roda, e jogam com os mestres e professores do grupo, que os derrubam com chutes e rasteiras. Como é um momento de auge do capoeirista dentro do grupo, a intensidade dos golpes é extremamente maior em relação ao batizado das outras graduações.

62 Nesse ponto da música, a letra original diz "Capoeira, eu sou baiano" mas como até hoje nenhum baiano passou pelo ritual de formatura da ACAPRAS, o Mestre resolveu mudar o verso para se adequar melhor ao contexto do grupo.

63 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=arrqC3dw4a8> >. Acesso em 26/02/2018.

Para todos os membros do grupo, o ritual de formatura é o momento mais importante e mais aguardado da vida dentro do grupo. Em alguns casos eles comentam sentir vibrações sobrenaturais durante o ritual.

Nossa, a formatura é uma coisa muito louca, quando você escuta o berimbau começando, TON TON TON TON TIN, TXI TXI TON TIN, arrepiado. Não dá pra explicar, tem que sentir (Formado Patrick⁶⁴).

Observamos com essa fala do formado Patrick, a importância da música como indutor de sensações sobrenaturais durante o ritual de formatura

6.5 A MÚSICA NOS MOMENTOS DE LAZER

Em todos esses momentos de reunião de membros da ACAPRAS, a música também é usada para entretenimento. A todo o momento possível, os membros fazem músicas, com instrumentos ou apenas nas palmas e na voz.

Figura 60 - Alunos tocando antes do evento



FOTO: Fábio de Souza

Eles tocam e cantam em intervalos de atividades do grupo músicas que usam no ritual da roda, em todos os ritmos usados, sem um número limite de instrumentos ou pessoas. Geralmente, as pessoas que mais cantam nesses momentos são as que cantam também nas rodas.

Esses momentos musicais começam de forma espontânea, com ou dois membros do grupo tocando e/ou cantando, e aos poucos, os demais começam a acompanhar a música tocada com instrumentos, cantando junto ou apenas olhando e respondendo o coro. Essas práticas musicais em momentos de lazer também são espaços onde os membros aprendem músicas novas, além de servir como espaço de 'treino' para a prática musical da roda de capoeira.

Figura 61-Professores em horário de Almoço



FOTO: Fábio de Souza

As músicas tocadas nesses momentos são as mesmas tocadas na roda de capoeira do grupo, assim como o ritmo segue fielmente os padrões estéticos impostos pelo grupo para o ritual da roda.

Por fim, observamos nesse capítulo os momentos do grupo em que ocorre a prática musical e constatamos que a prática musical da roda de capoeira do grupo serve como padrão para os demais momentos.

7 “FOI DOIS P’RA ENCERRÁ”: CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Adeus, Adeus
Eu vou me embora
Euvou com Deus
E com Nossa Senhora
(Música Cantada no final das rodas da ACAPRAS)*

Observar a prática musical de uma comunidade de prática de capoeira como a ACAPRAS nos faz perceber que existe uma pluralidade de pensamento em torno da música de capoeira. Cada comunidade de prática assume um modo particular de ver a capoeira que está diretamente ligado à vida dos participantes, logo devemos observar a capoeira como um grande campo, onde existe uma constelação de comunidades interligadas entre si.

Entender a prática musical dessas comunidades é uma ferramenta que ajuda a compreender o grande campo da capoeira, assim como compreender as pessoas imersas nesse contexto.

Chegando ao fim desse trabalho, observo que os dados que apresento aqui são possíveis somente graças à vivência pessoal enquanto membro do grupo somado ao aporte teórico desenvolvido durante o período de pesquisa. A exclusão de um desses quesitos impossibilitaria a descrição etnográfica da forma como foi feita, logo friso a importância da participação de nativos enquanto pesquisadores e produtores de material acadêmico sobre a música de sua comunidade.

Infelizmente no caso da ACAPRAS, é pequeno o número de membros do grupo que tem acesso ao ensino superior, logo o interesse dos membros pela pesquisa é quase nulo. Esta dissertação é a primeira pesquisa acadêmica feita por um membro sobre o grupo, e com ela pretende-se abrir novos horizontes aos demais membros do grupo. Trazer as considerações da comunidade sobre capoeira e sobre música para a discussão no ambiente acadêmico, assim como trazer ao espaço acadêmico as barreiras que um nativo enfrenta ao estudar sua música, expande a discussão sobre o estudo da música de capoeira.

Para possibilitar o retorno do presente trabalho à comunidade, comprometi-me em escrevê-lo com linguagem simples e de fácil entendimento, tanto para futuros pesquisadores, como para os membros do grupo que se interessarem pela leitura.

Ao pensar a prática musical como os "modos como as populações vivem e dão sentido ao trabalho acústico que produzem" (GUAZINA,2011,p.11), a pesquisa se fez a mais detalhista possível nas questões sobre a produção da música e sua

importância dentro da ACAPRAS, por meio do relato etnográfico, baseado em La Plantine (2004) e nas experiências etnográficas de Whyte (2005), Wacquant (2002), Velho (2003) e Alves (2003).

Essa fundamentação teórica para o delineamento do olhar etnográfico para o grupo me fez perceber que cada pesquisa etnográfica tem suas particularidades, mas que a amizade com os membros da comunidade estudada é uma grande porta para conhecer suas práticas.

Graças a revisão de literatura sobre etnomusicologia, foi possível elencá-la como a disciplina capaz de aportar teoricamente tal pesquisa. Levando em consideração a definição de Merriam (1977, p.204) que considera a etnomusicologia como o "estudo da música na cultura", somada as considerações de cultura de Arendt (2014) e Hall (2016), entendo etnomusicologia como o estudo da relação entre o cultivo musical de uma comunidade e seus membros.

Cultivo musical faz referência à definição de cultura de Arendt, e entendo como todo o trabalho feito para produzir a música, desde a confecção de instrumentos, composição, transmissão musical, conhecimento sobre os rituais e os momentos propícios a música, entre outras questões que culminam em sua execução. Pode se entender como cultivo musical tudo o que é preciso para se produzir música em uma comunidade.

Ao relacionarmos aos membros, criamos uma via de mão dupla que possibilita entender também os membros por meio de seu cultivo musical. O modo como o membro do grupo cultiva a música está diretamente ligada às suas relações com o(s) grupo(s) que integra.

Assim como Junqueira (2000) defende que "o perfil do Mestre é o perfil do grupo" (p.70), os posicionamentos sobre a capoeira estão diretamente ligadas aos pensamentos de Mestre Silveira. Por ser uma pessoa que contém diversas identidades, como ele se autodefine, o cultivo musical dentro do grupo contém elementos dessas identidades do Mestre.

Em uma ocasião, Mestre Silveira me falava que ele tinha várias identidades relacionadas com os diferentes ambientes que frequentou durante a vida, as principais identidades que o Mestre comenta são: o presidiário, o índio e o aluno do Mestre Limão. Essas três identidades podem ser observadas no cultivo musical do grupo.

Considerando Mestre Silveira 'presidiário', podemos ver a sua relação com o conceito de liberdade, muito citado em suas músicas autorais e também em suas palestras. Pode-se observar em sua música “sonho de liberdade” seu pensamento sobre capoeira como luta por liberdade ao mesmo tempo em que cita a capoeira como uma esperança para a liberdade.

Já ao considerar Mestre Silveira índio, observamos o pensamento do grupo sobre a participação do índio no surgimento da capoeira. Essa figura do Mestre milita a favor do reconhecimento do índio enquanto peça fundamental na constituição da capoeira enquanto luta por liberdade. Na música, esse personagem do mestre reflete principalmente nos pensamentos sobre a origem dos instrumentos. Outra influência desse personagem do mestre é a relação hierárquica entre os membros do grupo, que surge a partir de um modelo patriarcal comum nas aldeias indígenas, onde o homem mais velho sempre deve ser respeitado. Logo, as relações de gênero dentro do grupo tendem a privilegiar os homens, que são maioria entre as graduações mais altas do grupo.⁶⁵

O último personagem do Mestre enquanto discípulo de Mestre Limão está na velocidade dos ritmos da roda. Mestre Limão teve contatos com diversos Mestres de sua época, entre eles Mestre Bimba. A música da capoeira regional era sempre em andamentos rápidos, e isso influenciou Mestre Limão. Assim como já citado, Mestre Miguel Machado, em um encontro de mestres, comenta que Bimba tinha uma maneira própria de tocar berimbau, de forma muito apressada, e a única pessoa que conseguia acompanhá-lo era Mestre Limão. Em um evento do grupo, onde haviam alguns mestres de outras academias, um dos convidados chegou até mim e comentou

Eu não consigo jogar, é uma correria só esse ritmo. Eu to acostumado com um ritmo mais compassado, não consigo não (Mestre Convidado, Taça Limão, 26/11/2016).

Esse andamento elevado do ritmo também é influenciado pelo pensamento sobre capoeira enquanto luta que o grupo defende. O andamento rápido da música na roda de capoeira instiga e é instigado pela velocidade dos movimentos corporais na roda.

65 . Isso poderá ser desenvolvido na continuidade da pesquisa, pois exige reflexões profundas para concluirmos algo, porém, sinto-me na necessidade de ao menos mencionar essa situação.

Além desses três personagens que influenciam diretamente a música do grupo, temos uma quarta vivência do Mestre que está presente nas músicas do grupo. O contato que o Mestre fez com Maestro Oswaldo dentro da penitenciária, e as lições de música que tomou com ele, deram ao Mestre um ouvido tonal, que pode ser percebido em suas músicas.

No primeiro capítulo do trabalho me propus a contextualizar a pesquisa falando sobre as orientações metodológicas, sobre minha posição de etnomusicólogo Verde-Azul, e tracei um histórico sobre a relação entre música e capoeira. Nesse primeiro momento apareceram conceitos base para compreender as práticas musicais dentro do grupo, como a definição de etnomusicologia e o conceito de “comunidade de prática”, e a relação entre eles podemos considerar que a ACAPRAS é uma comunidade de prática unida pela paixão a capoeira, que não tem a música como elemento principal de suas práticas, mas consideram-na item primordial para o domínio da capoeira.

Outra consideração importante a ser feita sobre o trabalho é sobre minha experiência enquanto pesquisador nativo inserido no sistema hierárquico do grupo. A posição de 'Etnomusicólogo Verde-Azul' me proporcionou um envolvimento total nas atividades do grupo e uma experiência prévia que foram fundamentais para recolher os dados para essa pesquisa, mas para isso precisei munir meu arcabouço teórico com conceitos sobre o estranhamento do familiar (VELHO, 2003,p.15) para poder relatar questões que me eram comuns, além de abdicar da postura de pesquisador inserindo-me nas atividades do grupo, arcando com as consequências dos meus atos no grupo igual aos outros membros (WACQUANT,2002,p.28).

Essa barreira da graduação inicialmente fez com que os membros não levassem a sério a proposta de minha pesquisa, pois um cordão Verde-Azul do grupo geralmente não tem autonomia dentro do grupo, pois não passou pelo ritual de formatura. Esse cenário começou a mudar assim que os membros do grupo começaram a me ver nas atividades acadêmicas. Infelizmente, a relação com os outros membros do grupo começou a melhorar no fim do período de pesquisa, quando passei a frequentar a casa dos Mestres e professores, mas vale lembrar que ao fim desse trabalho continuarei sendo membro do grupo e os dados que virão graças a esse novo patamar de relação poderão ser estudados no desenvolvimento da pesquisa.

Fazer um levantamento histórico sobre a relação entre música e capoeira revela uma grande carência de pesquisas nessa área. Durante a revisão bibliográfica para tal, surgiram diversas arestas que dão inúmeras possibilidades de pesquisa.

Em seguida fiz uma descrição do grupo ACAPRAS, contando sobre a vida de Mestre Silveira, suas atividades, seu sistema de graduações, conceito liberdade para o grupo e o 'apanhar' na roda como controlador das ações dentro do grupo. Nesse ponto também situo a ACAPRAS dentro do campo da capoeira por meio de sua linhagem. Abib (2005) considera a linhagem um importante meio de identificação dentro da capoeira.

“[...], no mundo da capoeira angola, a identificação com determinada ‘linhagem’ é fundamental para o respeito e o reconhecimento daquele capoeira que chega a uma roda ou a um lugar estranho. Não se pergunta o seu nome, nem tampouco de onde veio. Pergunta-se somente: ‘quem é seu mestre?’.” (ABIB, 2005, p.98).

Deste modo, explanar sobre a linhagem de mestres que antecedeu o grupo o situa dentro do campo de capoeira.

Os instrumentos musicais usados para a prática musical do grupo são instrumentos comuns ao grande campo da capoeira, como o berimbau e o atabaque principalmente, porém na ACAPRAS esses instrumentos ganham significados referentes aos pensamentos do grupo sobre capoeira. Nessas condições o berimbau ganha um status de símbolo da capoeira e símbolo de liberdade, graças as condições de uso dele dentro do sistema penitenciário.

Outra consideração relevante a ser destacada é o conceito de 'dó aleatório', verificado ao tentar transcrever o hino. Essa questão necessita um aprofundamento teórico e mais tempo de observação para tirarmos conclusões sobre ela, mas já podemos perceber que a música do grupo mantém diálogos com a música tonal mesmo sem ter a presença de instrumentos com alturas definidas.

O aprendizado da música não é um ponto facultativo, pois o domínio musical é parte fundamental na formação do capoeirista (MOTA, 2013, p.12), e dentro do grupo, saber a música é um quesito importante para ascender hierarquicamente.

Por fim observamos os momentos que a música é usada dentro do cotidiano do grupo. Observamos que para o grupo, a prática musical está diretamente ligada á

música da roda. A música da roda de capoeira torna-se tão interessante aos membros do grupo, que são tocadas em outros momentos do cotidiano, como no intervalo dos treinos e momentos de lazer. Esses momentos são primordiais para o processo de transmissão musical no grupo.

Ao retomar o objetivo da pesquisa, podemos considerar que ao observar a música da Academia de Capoeira Praia de Salvador, pode-se constatar que existem elementos comuns entre as práticas musicais do grupo e os dados levantados na revisão de literatura sobre música de capoeira. O diferencial está nos significados dos elementos necessários para o cultivo musical na capoeira, que tomam diferentes sentidos conforme a história do grupo, as peculiaridades e a postura do grupo frente ao campo da capoeira.

Sem mais, faço minha saudação...

Saudação ao Mestre

SALVE!

Saudação à nossa bandeira

UNIÃO, SOLIDARIEDADE, FORÇA CONSTRUTORA!

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola: cultura popular o jogo dos saberes na roda**. 175f. Tese. (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2004.

_____. **Capoeira Angola: cultura popular o jogo dos saberes na roda**. Salvador: EDUFBA, 2005, 240 p.

ABREU, Frederico José de; CASTRO, Maurício Barros de (org.). **Capoeira**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

ACUÑA, Jorge Mauricio Herrera. **Entre rodas e círculos intelectuais: disputas pelo significado da capoeira no Brasil**. 276 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ALMEIDA, Juliana Azevedo de; TAVARES, Otávio; SOARES, Antônio Jorge Gonçalves. A Reflexividade nos Discursos Identitários da Capoeira. **Revista Brasileira de Ciência do Esporte**. V.34, n.2. Florianópolis, 2012. p.375-390.

ALVES, Andreia Moraes. . Fazendo antropologia no baile. In: VELHO, Gilberto;KUSCHNIR,Karina. (Org.). **Pesquisas Urbanas: desafios do trabalho antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 174-189.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. [Trad: Mauro W. Barbosa]. 7a. Ed. São Paulo: Perspectiva. 2014.

ASTRONAUTA, Miltinho **Capoeira em São Paulo: Tributo aos Capoeiras de Santo Amaro**. Jan. 2005. Disponível em: <http://www.capoeira.jex.com.br/cronicas/tributo+a+santo+amaro+paulista>. Acesso em: 16 jun. 2017.

BACCINO, Marcelo Pamplona. **Berimbau na Aruã Capoeira de Belém do Pará: contexto,toques, cantigas, execução e transmissão**. 238 f. Dissertação. (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Pará. Belem. 2013

BANIWA, Gersem. Os indígenas antropólogos: desafios e perspectivas. Em **Novos debates**. Fórum de debates em antropologia, Brasília: ABA, p. 233-243, 2015.

BINA, Gabriel Gonzaga. **A Contribuição do Atabaque para Uma Liturgia Mais Inculturada em Meios Afro-Brasileiros**. 110 f. Dissertação (Mestrado em Teologia) – Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção. São Paulo, 2006

BLACKING, John. **How Musical Is Man?**. Seattle: University of Washington Press. 1974.

_____. **Music, Culture and Experience**: selected papers of John Blacking (edited by Reginald Byron). Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1995.

BOLA SETE, Mestre. **A capoeira angola na Bahia**. 4ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2003. 197p.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BRUNER, Edward M. Experience and Its Expressions. In: TURNER, Victor e BRUNER, Edward W. (orgs). **Antropology of Experience**. Urbana/Chicago: University of Illinois. 1986. p. 3-30.

CAMPOS Antônio Luiz dos Santos,. **Mestre Caicara**. , 3 abr. 2016. Disponível em: <<http://www.capoeiranews.com.br/2016/04/mestre-caicara.html>> Acesso em: 16 jun. 2017.

CANEDO, Daniele. **Cultura, democracia e participação social : um estudo da II Conferência Estadual da Cultura da Bahia**. 190 f. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2008.

CHENOWETH, Vida. **Melodic Perception and analisys**. Ukarumpa: Summer Institute of Linguistics. 1972.

CHICO. Contramestre. **Capoeira: Minha Vida, Nossa Arte**. 88f. Trabalho de Conclusão (Obtenção da Graduação de Mestre). Academias de Capoeira Praia de Salvador. Ponta Grossa. 2016.

CSIKSZENMIHALYI, Mihaly. **A Descoberta do Fluxo**: Psicologia do Envolvimento com a Vida Cotidiana. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CUNHA, Pedro Figueiredo Alves da. **Capoeira e Valentões na História de São Paulo (1830-1930)**. 341f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo. São Paulo. 2011.

DE SOUZA, Fábio Barbosa. **O Ensino/Aprendizagem da Música da Capoeira: Explanações Etnomusicológicas sobre a Transmissão Musical em Casos em Curitiba e Campos Gerais**. 94 f. Monografia (Licenciatura em Música) Departamento de Artes, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa. 2014.

DE SOUZA, Fábio Barbosa, RAMOS, Carlos Eduardo Andrade Silva. **A Presença da Música na Capoeira**. In: CONGRESSO NACIONAL DE ARTE/EDUCADORES DO BRASIL, 24., 2014, Ponta Grossa. **Anais...**Ponta Grossa,2014.

DECÂNEO FILHO, Ângelo Augusto. A Herança de Bimba. **Coleção São Salomão**. 2ª Ed. Edição do Autor. 1997a.

_____. A Herança de Pastinha. **Coleção São Salomão**. 2ª Ed. Edição do Autor. 1997b.

_____. **Transe capoeirano**: um estudo sobre estrutura do ser e modificações de estado de consciência durante a prática da capoeira. CEPAC – Coleção S. Salomão, n. 5, 220, Salvador, 2002.

DINIZ, Flávia Cachinesi. **Capoeira Angola: Identidade e Trânsito Musical**. 247f. Dissertação. (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

DOWNEY, Greg. Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and Materiality of Music. **Fall**. V.46, nº3, 2002, pág. 487- 501.

FERREIRA, Bruno Soares. **Imagens da capoeira do século XIX**. IN: 9º Encontro Nacional de História da Mídia. UFOP. Ouro Preto. 2013a.

_____. **O dispositivo da Capoeiragem: Escritas, Técnicas e Estéticas da Existência**. 156f. Dissertação (Mestrado m Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2013b.

GUAZINA, Laize Soares. **Práticas Musicais em organizações não governamentais**: uma etnografia sobre a (re)invenção da vida. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de letras e artes. Programa de pós-graduação em música. Rio de Janeiro, 2011.

GONZÁLEZ VARGAS, Marina. **Música y Trance. El Ritual Maro como Estudio de Caso.** Cadernos de Etnomusicologia, nº8, p.104-127. Sociedad de Etnomusicologia. 2016.

GUIDES, Ariana; MASCARELLO, Magda Luiza. 2016. Jogos (re)negociados: a institucionalização da capoeira no sistema penitenciário paranaense a partir da memória de Mestres egressos. In: PIRES, Antonio Liberac Cardoso Simões; FIGUEIREDO, Franciane Simplicio; MAGALHÃES FILHO, Paulo Andrade; MACHADO, Sara Abreu da Mata. (Org.). 2016. **Capoeira em múltiplos olhares. Estudos e pesquisas em jogo.** 1ª ed. Belo Horizonte: EDUFRB, v. 13, p. 461-475

HALL, Stuart. **Cultura e Representação.** Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2012

IAZZETA, Fernando **O que é a Música (Hoje).** IN: I FÓRUM CATARINENSE DE MUSICOTERAPIA Florianópolis, 31/08 e 01/09 de 2001.

IPHAN. **Inventário Para Registro e Salvaguarda da Capoeira Como Patrimônio Cultural do Brasil.** Dossiê. Iphan. Brasília. 2007.

_____. **Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira.** Brasília, Iphan, 2014.

JUNQUEIRA, Ana Maria Fachardo. O Metre de Capoeira e Liderança. **Revista Min. Educação Física.** Vol 8, nº2, Viçosa, 2010 p- 68-78.

LAPLANTINE, François. **A descrição etnográfica.** Tradução de João Manuel. Ribeiro Coelho e Sergio Coelho. São Paulo: Terceira Margem, 2004. 137p.

LEIRNER, Piero de Camargo. **Meia-volta volver: um estudo antropológico sobre a hierarquia militar.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997. 124p.

LINS, Danielle Colares. O Fazer Musical Tikuna na Análise Etnomusicológica do CD Wotchimaucu. **Revista Wamon.** v.2. 2017. p. 87-99.

LOPES, Nei. **Dicionário escolar afro-brasileiro.** 2ª ed. São Paulo: Selo Negro Edições, 2015.

LUCAS, Glaucia. **Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá**. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2002

MACUL, Marcos Vinícius Santana. Capoeira: A luta de resistência à violência. **Boletim Interfaces da Psicologia da UFRuralRJ - 2º Seminário**. 2008

MAGALHÃES FILHO, Paulo. **Jogos de Discurso: A Disputa por Hegemonia na Tradição da Capoeira Angola Baiana**. 196 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2011

MARCELINO, André Felipe. **Grupo de Maracatu Arrasta-Ilha: Dinâmicas de Aprendizagem Musical em uma Comunidade de Prática**. 171f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Santa Catarina. Florianópolis. 2014.

MEDEIROS, Wênia Xavier de. **A Percussão na Performance Musical do Grupo Capoeira Angola Comunidade**. 2012. 255f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

MENEZES BASTOS, Rafael José. **Música nas Terras Baixas da América do Sul: ensaio a partir da escuta de um disco de música Xikrín**. Anuário Antropológico/95. 1996. p. 251-263.

_____. Música nas sociedades indígenas das Terras Baixas da América do Sul: estado da arte. *Mana* 13 (2). 2007.p. 293-316.

MERRIAM, Alan Parkhurst, **The Anthropology of Music**. Northwestern University Press, 1964.

_____. **Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical-Theoretical Perspective**", *Ethnomusicology*, vol. 21(2): 1977, p.189-204.

MOTA, Patrícia Lemos. **A Música na Capoeira Regional como Elemento de Construção Identitária**. 116f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

MUKUNA, Kazadi wa.; **Sobre a Busca da Verdade em Etnomusicologia**. Revista USP.. n.77. São Paulo. março/maio 2008, p. 12-23.

OLIVEIRA, Valdemar de. **Frevo, Capoeira e Passo**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco. 1971.

PAIVA, Ilnete Porpino, **A Capoeira e os Mestres**. 2017. 166 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.

PALHARES, Leandro Ribeiro; UDE, Walter. **Processo de Constituição Identitária do Capoeirista: Contribuição dos Grupos de Capoeira na Configuração da Subjetividade dos seus Praticantes**. Revista Vozes dos Vales. nº09, Ano V, Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, 05/2016

PASTINHA. Mestre. **Capoeira Angola**. 3ª ed. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia. 1988.

PELINSKI, Ramón. Invitación a la Etnomusicología. In: **Introducción a la Etnomusicología**: Quince fragmentos y um Tango. Madrid: AKAL editorial, 2000. p. 12-25.

_____. **¿Qué es Etnomusicología?**. IN: III CONGRESO DE LA IASPAM. Ramón Pelinski y Vicent Torrent (eds.). Villa Elisa. 23 de Mayo de 1997. p.35-56.

PINTO, Tiago de Oliveira. As Cores do Som: Estruturas Sonoras e Concepção Estética na Música Afrobrasileira. **África**: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP. São Paulo. 2000. p. 87-109.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo. **Prácticas Musicales en Contextos Latinoamericanos**: Esbozo de la Música del Fandango Jarocho de Veracruz em México. Investigación (Pos-Doctoral) – Universidade Nacional Autónoma de México. Programa de Posgrado. Cidade do México, 2016.

PORTO, Liliana. ,GUIDES ,Ariana., MASCARELLO, Magda Luiza , NOVICKI, Miguel., **Curitiba Entra na Roda: Presença(s) e Memória(s) da Capoeira na Capital Paranaense**. Curitiba. Edição do Autor, 2010.

QUERINO, Manuel. **A Bahia de Outrora: Vultos e Fatos Populares**. 3ed. Coleção de Estudos Brasileiros Salvador: Livraria Progresso Editora. 1946.

REAL, Marcio Penna Corte. **As Musicalidades Das Rodas de Capoeira(s): Dialogos Interculturais, Campo e Atuação de Educadores**. 2006. 346 p. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. 2006.

REILY, Suzel Ana. **Jornadas encantadas: as folias de Reis do sul de Minas**. Textos do Brasil, Brasília, Ministério das Relações Exteriores, 2009, p.07-14.

REIS, Leonardo Abreu. **Cantos de capoeira Fonogramas e etnografias no diálogo da tradição**. 274f.Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2009.

RICE, Timothy. The Ethnomusicology of Music: Learning and Teaching. **College Music Symposium**. Vol.43. Missoula. 2003. p. 65-85.

ROBERTO José,. **Paulo dos Santos/Mestre Limão**. , 14 ago. 2012. Disponível em: <<http://danielpenteado.com.br/Blimao.html>> Acesso em: 16 jun. 2017.

SANDRONI, Carlos. **O Paradigma do Tresillo**. Revista Opus. v. 8. 2002. p. 102-113.

SANTOS, Luiz Silva. **Capoeira: Uma Expressão Antropológica da Cultura Brasileira**. Maringá. PPG Geografia, Universidade Estadual de Maringá ,2002.

SCHAFER, Raymond Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

SILVA, Alessandra Barreiro da. **“Eu sou Angoleiro, Angoleiro eu sei que eu sou”**: Identificações e Trajetórias na Capoeira Angola em Goiânia. 164 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

SILVA, Renata de Lima. **A Potência Artística do Corpo na Capoeira Angola**. Revista do Lume, Campinas,v.2,n.1,set.2012

SILVEIRA, Gideoni. **A Capoeira Contemporânea**. Curitiba: Edição do Autor, 1999. 56p.

_____. **A Luta que Venceu**.Curitiba: Edição do Autor, 2012. 250 p.

SHAFFER, Kay. **O Berimbau-de-Barriga e seus toques**. Monografias Folclóricas n.2. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore. 1977.

QUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e Identidade Nacional: das origens à era Vargas**. 1ª Ed.São Paulo: Unesp, 2012.

SOARES, Carlos Eugênio Libâneo. **'A Negregada Instituição': os Capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890**. 467f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 1993.

SOARES, Maíra Cesarino. **Roda de Capoeira: Rito Espetacular**. 2010. 93f. Dissertação (Mestrado em Artes)- Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

SODRÉ, Muniz. **Mestre Bimba: corpo de mandinga**. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

SZEGO, Kati. **Music Transmission and Learning: A Conspectus od Ethnographic Research in Ethnomusicology and Music Education**. IN: COLWELL, Richard; RICHARDSON, Carol. (ed.) *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. Oxford: Oxford University Press. 2002. p. 707-729.

VAZ, Leopoldo Gil Dulcio. **A Marinha e a Capoeiragem**. Navigator: subsídios para a história marítima do Brasil. Rio de Janeiro, V. 12, no 23, p. 76-90 – 2016.

VELHO, Gilberto. **O desafio da proximidade**. In: _____, KUSCHINIR, Karina (org.). **Pesquisas Urbanas: desafios do trabalho antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 11-19.

VIEIRA, Luiz Renato. **O jogo de capoeira**. 1ed. Rio de Janeiro: Sprint, 1995. 189 p.





WACQUANT, Loïc. **Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

WENGER. Etienne. **Communities of practice: a brief introduction**. Disponível em: < <http://wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2015/04/07-Brief-introduction-to-communities-of-practice.pdf>>. Acesso em 01/03/2018.

WHYTE, William Foote. **Sociedade de Esquina: A estrutura social de uma área urbana pobre e degradada**. 4 ed. Tradução de Maria Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2005.

APÊNDICE A – TRANSCRIÇÕES MUSICAIS

LEGENDA I - SINAIS USADOS NAS TRANSCRIÇÕES

Símbolo	Berimbau	Atabaque	Pandeiro	Agogô	Palmas
.	Pausa	Pausa	Pausa	Pausa	Pausa
	Som 'Chiado' feito tocando o berimbau com a pedra levemente encostada no Arame				
	Som Preso, feito tocando o berimbau com a pedra pressionada contra o arame	Som agudo produzido no meio da pele do instrumento	Som agudo produzido no meio da pele do instrumento	Som Agudo	Palma
	Som Solto, feito tocando o berimbau sem a interferência da pedra.	Som grave produzido na borda da pele do instrumento	Som grave produzido na borda da pele do instrumento	Som Grave	
	Apenas o Som do Caxixi		Som apenas da Platinela		

2

Hino Oficial da Academia de Capoeira Praia de Salvador

9

que nas ceu mais es sa'hi só ria da pri a de sal va dor

Rra Boi

Gunga

Viola

abaque

adeiros

Agogô

17

Foi aos vin te'e qua tro di as em no vem bro de oi ten ta

Rra Boi

Gunga

Viola

abaque

adeiros

Agogô

Hino Oficial da Academia de Capoeira Praia de Salvador

3

25

que a nos sa'a ca de mi a com or gu lho'i ni ci ou

rra Boi

Gunga

Viola

abaque

adeiros

Agogô

33

Ho je'os jo vens des te mi dos te e sal tam com lou vor Es te no me è i mor tal Pra ai de sal va dor

rra Boi

Gunga

Viola

abaque

adeiros

Agogô

4 Hino Oficial da Academia de Capoeira Praia de Salvador

42

Os teus fi lho de di ca dos te res pei tam com a mor e te hon ram com or gu lho na'a le gria a ou na dor

Berimbau

Gunga

Viola

Abaque

Pandeiros

Agogô

32

No sso le m'ê di vul gar es sa ar te bra si lei ra

Berimbau

Gunga

Viola

Abaque

Pandeiros

Agogô

Hino Oficial da Academia de Capoeira Praia de Salvador

The musical score for 'Foi bruta da de ancesa no Brasil a piro-neira' is presented in two systems. The first system covers measures 60 to 67, and the second system covers measures 68 to 75. The score includes a vocal line with lyrics and five instrumental parts: Bateria (Bateria), Gunga, Viola, Abaque, and Agogô. The lyrics are in Portuguese and describe a traditional Brazilian dance. The notation uses a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The instrumental parts are represented by rhythmic patterns using 'x' for accented notes and 'o' for unaccented notes, with some parts including specific rhythmic values like eighth and sixteenth notes.

6 Hino Oficial da Academia de Capoeira Praia de Salvador

76

Lu ta re mos sem pre u ni dos di vul gan do a ca po ci ra

Bateria Bô

Gunga

Viola

Abaque

Bateria Pequena

Agogô

84

Ho je os jo vens des te mi dos te e xal tam com lou vor Es te no me é i mor tal Pra ai de sal va dor

Bateria Bô

Gunga

Viola

Abaque

Bateria Pequena

Agogô

Hino Oficial da Academia de Capoeira Praia de Salvador

7

93

Os teus fi lho de di ca dos te res pei tam com a mor e te hon ram com or gu lho na'a le gria a ou na dor

93

Bateria Boi

93

Gunga

93

Viola

93

Abaque

93

Bateria de Bateria

93

Agogô

103

Ao re pi que dos pan dei ros be ri haus e a go gôs

103

Bateria Boi

103

Gunga

103

Viola

103

Abaque

103

Bateria de Bateria

103

Agogô

8 Hino Oficial da Academia de Capoeira Praia de Salvador

[illegible]

Hino Oficial da Academia de Capoeira Praia de Salvador

9

127

Ten do co mo'o b' je ti vo ca po ei ra en si nar

Bateria

Berimbau

Viola

Cavaquinho

Pandeiro

Agogô

135

Ho je'os jo vens des te mi dos te e xal tam com lou vor Es te no me é i mor tal Pra ni de sal va dor

Bateria

Berimbau

Viola

Cavaquinho

Pandeiro

Agogô

10

Hino Oficial da Academia de Capoeira Praia de Salvador

144

— Os teus fi lho de di ca dos te res pei tam com a mor e te hon ram com or gu lho na'a le gria a ou na dor

144

Bateria

144

Berimbau

144

Viola

144

Bateria

144

Berimbau

144

Bateria

154

Ins tru men tos des ta ar te que gra va mos na ban dei ra

154

Bateria

154

Berimbau

154

Viola

154

Bateria

154

Berimbau

154

Bateria

12

Hino Oficial da Academia de Capoeira Praia de Salvador

178

Tre mu lan do nes te mas tro, sim bo li za'a ca po ei ra Ho je'os

178

Bateria

Berimbau

Viola

Cavaquinho

Pandeiro

Agogô

187

jo vens des te mi dos te e xal tam com lou vor Es te no me é i mor tal Pra ai de sal va dor

187

Bateria

Berimbau

Viola

Cavaquinho

Pandeiro

Agogô

Hino Oficial da Academia de Capoeira Praia de Salvador

13

195

— Os teus fi lhos de di ca dos te res pei tam com a mor e te hon ram com or gu lho na'a le gria a ou na der

195

Bateria Boi

195

Gunga

195

Viola

195

Cabaque

195

Azeiros

195

Agogô

Score

Sonho de Liberdade

Gideoni Silveira
Transcrição: Fábio de Souza $\text{♩} = \text{c. } 65-100$

Solista

Ve jum so nho que não a ca bou ou ç'o o be rim hau a can tar ve jo

Coro

Berra Boi

Gunga

Viola

o ca po el ra jo gar es se so nho vai con ti nu ar

li ber

Berra Boi

Gunga

Viola

2

Sonho de Liberdade

10

10

da de ò li ber da de li ber da d'è que'o ne gro que

Berra Boi

10

Gunga

10

Viola

13

13

n a li ber da de " li be da de er'o que o be rim bau pe di a

Berra Boi

13

Gunga

13

Viola

4

Sonho de Liberdade

25

ri a

25

li ber da de ò li ber da de li ber da d'è que'o ne gro que

Berra Boi

25

Gunga

25

Viola

29

ri a li ber da de " li be da de er'o que o be rim bau pe di a

Berra Boi

29

Gunga

29

Viola

Score

Formatura I

Transcrição: Fábio de Souza

♩ = c. 65~100

Mestre Silveira

Ao so ar do be ri bau Ca po ei ra' jo e lhou Di an to dos an ce strais Aban de i ra vi ri ju rar

Berra Boi

Gunga

Viola

Ad Libitum

Ca po ei r'ê ho mem for te Ho mem bra vo'ê la ta dor — ju ro por nos sa se nho ra pai Ô xos s'ê sal va dor

Ca po ei r'ê ho mem for te Ho mem bra vo'ê la ta dor — ju ro por nos sa se nho ra pai Ô xos s'ê sal va dor

que eu vou hon rar meu mes tre em qual quer lu gar que for Je sus C ris to foi tra i do por um dis ci pu lo seu

2

Formatura I

27

Solra

— e nu ma cruz do cal va rio fo ion de' le mor re eu Meus filhos não se re pri mam com as lu tas que a vi da te

27

rra Boi

27

Gunga

27

Viola

36

Solra

em ho me que vem ceu ba ta lha ven ce ra guer ra tam bem

36

rra Boi

36

Gunga

36

Viola

APÊNDICE B – LETRAS DAS MÚSICAS DO CD SONHO DE LIBERDADE

1. Sonho de Liberdade

Mestre Silveira

Vejo o sonho que não acabou,
Ouço o berimbau a tocar,
Vejo o capoeira jogar,
Este sonho vai continuar

Coro:

Liberdade Oi Liberdade

Liberdade o negro queria

Liberdade Oi Liberdade

Era o que o berimbau pedia

Este é o sonho por liberdade
É o sonho que o negro mantinha
Lá no tempo da escravidão
Liberdade que o negro queria

2. Menino

Mestre Silveira

Veja aquele menino
Olha lá o que ele fez
Ele é capoeira
Vai lá e jogue outra vez

Coro:

Veja aquele menino

Olha lá o que ele fez

Ele é capoeira

Vai lá e jogue outra vez

Capoeira é pra velho,
Para menino e mulher,
Capoeira é luta,

Jogo e dança também.

Vem jogar capoeira,
Que é destreza em teus pés,
É reflexo na mente,
E paz no coração.

3. O capoeira é fiel
Mestre Silveira

Vou afinar Meu Berimbau,
Pra tocar São Bento Grande
Vendo o jogo de regional

Coro:

**Vou afinar Meu Berimbau,
Pra tocar São Bento Grande
Vendo o jogo de regional**

A capoeira vou jogar,
Nossos alunos ensinar,
E todo o povo alegrar

O capoeira é fiel,
Respeita quem lhe ensinou,
É respeitado pelos seus.

A capoeira é regional,
É história é nossa vida,
É dança luta sem igual.

4. Sereia
Mestre Silveira

Do alto mar marinheiro avistou,
Brilhando no porto a luz do farol

Coro:

Do alto mar marinheiro avistou

Brilhando no porto a luz do farol.

A onda o mar o navio levou,
Deixando no porto saudade amor.

Em cada porto há um novo amor,
Menina bonita querendo amar

A sereia cantou lá no fundo do mar,
Chamando alguém pra com ela levar.

Marinheiro conhece o seu cantar,
Por isso distante ele quer ficar.

5. Chuva

Mestre Silveira

Olha a chuva caiu Olha a chuva molhou,
Olha lá este Gunga que o Mestre tocou.

Coro:

Olha a chuva caiu Olha a chuva molhou

Veja lá o viola que o coral tocou.

Ouçã lá o berra-boi quê o Handuquem tocou.

Veja lá o atabaque que o Diego tocou.

Ouçã lá o pandeiro que o Negão tocou.

Veja lá o agogô que o Saci tocou.

Veja a capoeira que o Mestre jogou.

6. Ondas do mar

Mestre Silveira

Na areia da praia,
Capoeira vou jogar,
Lá na areia molhada,

E pelas ondas do mar.

Coro:

**Na areia da praia,
Capoeira vou jogar,
Lá na areia molhada,
E pelas ondas do mar.**

Eu jogo capoeira,
o berimbau vou tocar,
E batendo as palmas,
Só para roda animar.

O capoeira chegou,
e o pandeiro vai tocar,
Já vem o atabaque,
Para o som completar.

7. A coruja piou
Mestre Silveira

Em cima do tronco a coruja piou,
Dizendo ao povo que a noite chegou.

Em cima do tronco a coruja piou.

De dia de noite o jogo não parou.

À noite a roda o berimbau tocou.

A noite na roda o pandeiro tocou

A noite na roda capoeira jogou.

8. Jogo ligeiro
Mestre Silveira

Este Meu Berimbau feito de Beriba,
Eu toque Angola pro jogo começar.

Coro:

**Este Meu Berimbau feito de Beriba,
Eu toque Angola pro jogo começar.**

O São Bento Grande é jogo ligeiro,
Exige Malícia e muita destreza.

Só em capoeira ouve o berimbau,
Que dita o ritmo da luta sem igual.

Berimbau viola que faz o floreio,
Nas mãos de um mestre só falta falar.

Capoeira é bela a arte de lutar,
Responda o coro que vai continuar.

9. Sabiá

Mestre Silveira

Sabiá, sabiá maestro do Pomar
Entoa seu canto bem no amanhecer.

Coro:

**Sabiá, sabiá maestro do Pomar
Entoa seu canto bem no amanhecer.**

O sabiá cantou lá na laranjeira,
Já fiquei sabendo que outono chegou.

Laranja madura pronta pra se colher,
Trêmula no galho lá no grande pomar.

Lá no entardecer ouço o Sabiá,
Cantando de novo só para noite saudar.

10. Capoeira

Mestre Silveira

O sol já raiou no horizonte,
Levando a noite embora,
Trazendo consigo um dia,
O dia de nossa vitória.

Coro:

**O sol já raiou no horizonte,
Levando a noite embora,
Trazendo consigo um dia,
O dia de nossa vitória.**

Vitória de um povo sofrido,
O negro valente e guerreiro,
Que derramou o sangue inocente
No chão dessa terra distante.

Negros que vieram da África,
Trazendo em sua memória,
Saudades da terra querida,
Que foi obrigado a deixar.

Aqui em solo brasileiro
Homem negro tinha que lutar
A capoeira foi sua arma,
Foi sua chance de libertação.

Capoeira é liberdade,
Instrumento de libertação,
Capoeira é nossa luta,
E lutamos com o coração.

11. Lá no mato rasteiro
Mestre Silveira

Foi lá no mato rasteiro,
Foi lá no mato distante,
Que este jogo começou,

Entre os homens valentes.

Coro:

**Foi lá no mato rasteiro,
Foi lá no mato distante,
Que este jogo começou,
Entre os homens valentes.**

Capoeira de Angola,
E capoeira regional
E o jogo da navalha
Tudo ao som do Berimbau

Também tem o maculelê
Que ele é o jogo do pau
Joga ele joga ela
Sempre ao som do Berimbau.

12. História

Mestre Silveira

Olha o capoeira que aqui chegou
De onde você vem dizer para nós

Coro:

Olha o capoeira que aqui chegou

Quem foi seu mestre que te ensinou,

Cante aqui menino para gente ouvir

Conte sua história o que você fez

Para deixar seu nome aqui gravado

A capoeira é nossa luta

Nossa luta por liberdade

Por liberdade a nossos irmãos

Vem pra roda amigo sem maldade

Joga capoeira que você sabe

Nós sabemos respeitar você

Ouçã o berimbau só ele manda

Só o berimbau manda que jogue.

13. Pescador

Mestre Silveira

Oi na onda do mar o barco balançou,
Levanta pescador que a hora chegou.

Coro:

**Oi na onda do mar o barco balançou,
Levanta pescador que a hora chegou.**

Pescador pescador vai lá para alto mar,
Só o Brilho da Lua o rumo vai mostrar.

Joga a rede no mar se quer peixe pescar,
E com a luz do Sol, quer pra casa voltar.

Pescador pescador vem lá do alto mar
Agradeça a Deus e a mãe Iemanjá.

14. Oi menina

Mestre Silveira

Oi menina entra na roda,
a capoeira vem cá jogar
Oi menina jogue sem medo,
capoeira sabe respeitar.

Coro:

Oi menina entra na roda,

a capoeira vem cá jogar.

Nela está mestre Silveira,
Capoeira lá do Paraná,
Na roda ele é respeitado,
Vem menina vem pra cá jogar,

Menina mostre que para jogar
não precisa ser tão forte assim
capoeira não tem idade
não tem tamanho é só jogar.

Ouçá o som desse berimbau,
ele te chama vem cá jogar,
capoeira é Nossa Arte,
Nossa Alegria e inspiração

15. Beriba

Mestre Silveira

Nossa luta nasceu lá na Bahia,
se espalhou pelo Brasil afora,
capoeira é uma luta guerreira,
é uma luta de homem valente.

Na Bahia tem Biriba

Coro: Pra fazer o berimbau

Na Bahia tem Cabaça

Coro: Pra fazer o berimbau.

O chão brasileiro foi manchado
pelo sangue do negro inocente
trabalhando na dura Senzala
sem poder se livrar da corrente.

Capoeira e dança guerreira
treinada nas horas de descanso

trazendo ao negro africano
a esperança de libertação.

16. Chora Menino

Professor Geraldinho (in memoriam)

Chora Menino o menino chorou
o menino da capoeira filho do Silveira
ele é batizado ele é consagrado
ele tem razão. Adeus adeus

Coro: A saudade vai embora

Adeus adeus

Coro: A saudade vai embora

Berimbau de ouro não pode quebrar
na roda de capoeira quero ver você jogar
meia-lua trancada martelo pulado
é para matar Adeus adeus.

APÊNDICE C - TRANSCRIÇÃO DA FALA DO CONTRAMESTRE KARATECA

12/08/2017 – Colombo – PR

Disponível

em

:<

<https://drive.google.com/open?id=0B7yO0Cc9vRSsQ1kUEwzQTJON28>>

O que faz uma música ser boa?

Primeiramente, precisa respeitar o espaço sagrado. Mas por que espaço sagrado? Porque ele faz ... acontecer. O que ele perguntou é muito sério (apontando para mim), o que uma música boa faz na roda? Faz o jogo fluir, faz eu não querer matar a Ingrid (aluna tomada apenas como exemplo). Se eu bater o berimbau muito rápido, atabaque quebrar, o pandeiro acelerar, eu sou melhor amigo dela (apontando para Ingrid para ilustrar) na roda eu vou moer ela, por causa do ritmo, vai me dando sensações, eu vou fechar a cara e vou ... Só por causa do ritmo, verdade, isso é fato. Se a música estiver cadenciada, um ritmo gostoso, músicas harmoniosas, nos vamos jogar o jogo com ela (sic), ninguém diz que não vai ter contato, capoeira é contato, vai ter uma rasteira, uma entrada, mas vai ser diferente, eu vou entrar nela, derrubar ela na tesoura, ela vai levantar e vai me abraçar, 'oo obrigado por me derrubar desse jeito'. (...). Se tiver aqui atravessado (apontando para a bateria), eu vou derrubar ela, ela vai me xingar e nunca mais a gente vai se falar. Verdade gente, a parte boa que a harmonia traz aqui, traz sensações boas, é simples assim, o jogo vai ir melhor, o corpo vai se encaixar, porque capoeira é jogo de dois não de um só, vai se encaixar os golpes, um vai entrar, o outro vai tirar, vai derruba, vai levantar, vai sair e tal.

A parte filosófica, espiritual, chame como quiser, vai ser essas sensações. Lembra que eu falei das músicas? A música fala de ... espiritualidade, fala de histórias, aqui também é mesma coisa. Você tá jogando ali, eu estarei cantando uma música para você. Quem toca aqui tem que saber iss. Entrou o Fábio e o Zangão (ilustração), eu vou cantar uma música pra eles. Por isso que não pode ficar trocando de música. Ai entrou o Fábio e cantou cinco músicas, ai ele não sabe 'o que tá me pedindo o jogo', não sabe, tem que manter a música. Chega a ser chato, mas se for legal, chega a ser um mantra, o que que é um mantra, é umas repetições, fica gostosa pros ouvidos, tal, mas a harmonia tem que tá legal aqui (apontando para a bateria) Essa é a parte boa. A parte ruim, eu já falei, atravessou

aqui, isso também é muito importante. O Junior hoje ta aqui, não ta legal, brigou com a esposa, bateu o carro, o cachorro mordeu o pé dele, ele vai vim tocar aqui, cara, ele vai jogar uma energia muito ruim pra dentro (apontando o centro da roda), ai vai ta a Ingrid e a Eliane vão entrar, vão se quebrar no cacete. Mas elas se gostam, num interessa, vai jogar uma energia ruim aqui, vai atravessa, já vai atravessar o atabaque, o berimbau não vai cola com o viola, e já vai pro jogo e vão se arrebentar. Música traz sensações! Então a importância da musicalidade na capoeira. Importantíssimo. A música ruim vaio trazer um jogo ruim, e jogo ruim pode acontecer muitas coisas, pode quebrar uma perna, você pode dar um parafuso, e a música não ta legal, e 'Tum' joga pra baixo, quebrou a perna, quebrou um braço, não pode trabalhar amanhã, perde o emprego, e ai. Coisas ruins acontecem, música ruim, coisas ruins acontecem tá., e vice versa, uma música boa, coisas boas acontecem, posso até tomar uma tesoura aqui, vou até bater palmas, da hora essa tesoura, você vai agradecer o cara, porque aquela energia ta tão gostosa que você não vai querer pegar ele, se matar com ele, por causa da energia que ta rolando aqui dentro.

Vamos falar agora de coisas oficiais, o que se canta, então, o que se faz para ser harmoniozo? Existe um ritual para isso, para as coisas serem boas precisa começar da forma certa. Se eu chegar aqui e vamo pra roda gente e fizer no berimbau txi tin ton ton txi tin ton ton, não é a forma correta de começar, eu vo ta pulando etapas, e se eu pular etapas, já vo pro final e tal, e de volta, vão se bater aqui. O que é um ritual? É um ciclo, eu comecei de uma forma e terminei da forma que tem ser terminado, isso é um ritual. Nós sentarmos aqui, tocar berimbau, cantar ladainha, jogar e terminar com a saudação, isso é um ritual. Então não confunda, ritual é o que se faz e tem um começo meio e fim.

Então, o que tem que ser feito pra música ser boa pra jogar uma boa, como a pergunta do Fábio, eu preciso fazer o ritual, que é o que?, me preparar, eu sempre me preparo pra roda pelo menos um dia inteiro, fico pensando no que eu vou cantar, pensando de que forma eu vou levar a roda, de verdade, eu fico o dia inteiro pensando nisso, por que? É uma roda que eu vou tomar conta, eu preciso joga energias boas.

Então eu preciso do Berra Boi, quem pega aqui geralmente é o mais velho, ou o mestre, dono da casa, se chegar um mais velho eu ofereço, quer tocar mestre, se ele não quiser ele me devolve e assim vai. Canta uma ladainha, o que é uma ladainha ? Ladainha é um história contada, cantada, pode ser minha história, pode

ser uma história de sofrimento, uma história de alegria, uma história que foi vivida, pode ser uma chamada de atenção, pode ser um monte de coisa, tá. A ladainha é uma história, seja tua ou do outro, pode ser uma reza, pedir proteção para todos nós, para que não se bata, ninguém se machuque, todo mundo saia daqui feliz, pode ser uma reza, tá; geralmente a ladainha é isso. Os berimbaus acompanham. Feito isso, vou liberar o jogo, porque já joguei uma energia legal, eu quero que role uma energia legal, eu dei o meu máximo para que seja isso e eu faço isso particularmente, quero que role uma energia legal então eu jogo uma energia boa lá. Porém, o jogador não entendeu isso, começou ali a se pegar com o outro e chutar a canela do outro, eu tenho necessariamente a obrigatoriedade, do mestre que tá aqui, parar o jogo, ou chamar, ou mudar a música. Menino não faça isso, tenha mais calma, a música faz isso, conversar com ele; e mesmo que ele não entendeu, eu tenho que chamar ele, 'o acabou o jogo, assim não da mais', se eu deixar rolar, 'o mestre deixou o zangão e o (nome do aluno inaudível) se pegar, vai vim o próximo e vai se pegar também, e já era, perdi o comendo da roda. "O Karateca não deixa a gente se enconstar", eu sei quando é maldade e sei quando é jogo. Todos esses anos, esses cabelos brancos aqui, a gente aprende a olhar na tua cara e 'aan ta de maldade hoje', ou hoje ele vai jogar legal. Notei que ele deu uma passadinha de perna mais rápida, na próxima ele vai querer pegar o outro, eu já notei, e opa, venha aqui volta, dou mais uma chance, vai de novo, volta, não deu, para a roda e manda dois. O que comando o berimbau tem que fazer isso aí. A gente vê aí na internet vídeos no Facebook, de brigas de capoeira, ficar batendo em mulher, aluno batendo em mestre, e tal, e tem um cara que falou uma verdade, essa culpa é de quem tá comandando a roda. Como Assim? Comanda a roda. Então se dois se pegarem, eu tenho a obrigação de parar vocês, se vocês me respeitam como amigo, vocês vão me escutar, se não me respeita como amigo, me respeita como mestre, não me respeita como mestre, não sei o que você está fazendo aqui, então por favor, se retire. Não Karateca, te gosto, te respeito, então não quero que você faça isso mais, mas se eu não falo nada, como eu falei, vi os dois se pegando, vem outro, já era. Quem tá no comando na roda ele tá de frente aqui, ele sabe se eles vão se pegar ou não, se eu deixar rolar, foi ele que quis rolar a maldade. Simples assim, música boa traz coisas boas e músicas ruins traz coisas ruins. Pra roda ser boa, ladainha, uma música que te traga boas sensações, que não fale 'ooo Quebra Gereba", 'o pega o neguinho', ou joga no chão ou joga na parede, você tá cantando pro cara se

quebrar, você viu o que você ta cantando? Não! Olha a roda de amizade, vamo joga meu camarada, aqui jogo homem e mulher, joga criança se quiser, você ta pedindo pra todo mundoo jogar e tal, o que faz pra ser uma música ruim, cantar tudo ao inverso, berimbau atravessar, ai voce quer ser melhor que ele (apontando pro berimbau ao lado dele), ‘ não eu toco mais do que ele’, esquece o atabaque aqui, esquece, e começa uma disputa aqui entre os dois, o atabaque escutou e pensou ‘também to nessa’ ai começou a tocar mais que eles, já era! Você perdeu a roda, perdeu o clima, começa a se quebrar, até o cachorro quebra a perna la fora! Então cuidado tá!

Que mais? Vamos fazer na prática ? Música de capoeira, tem gente que não gosta de cantar. Você precisa repetir a música para que ela te de sensações. Então não quero que você jogue, eu quero que você cante, eu quero que você jogue só quando não aguentar mais, meu deus do céu, meu pé já ta indo sozinho, eu preciso ir! Se você não sentir isso, fica aqui, vamos cantar, vamos fazer um axé legal aqui, vamos cantar! Se sentir a necessdade de jogar, vai jogar! Eu já vi gente jogar por obrigação, o mestre chega assim , o vai jogar, isso não existe, o cara vai lá, ou quebra o outro ou se quebra. Capoeira é jogada, é sentida, eu já fui em rodas que ... se eu não joguei, me desculpem, mas se fui na roda de alguém e não joguei, não é porque eu não gosto de você, mas é porque eu não me senti legal.

ANEXO A – CERTIFICADOS

ASCAB - Associação de Cultura Afro Brasileira
CGC 05.847.927/0001-31
Filial à ACAPRAS

 CERTIFICADO 

A Associação de Cultura Afro Brasileira de Pirai do Sul, confere a

Jálio Barbosa de Souza

nascido em Pirai do Sul - PI no dia 15 de setembro de 1983.

Filho de Dionísio Marques de Souza e Alberaci Aparecida Barbosa.

o CERTIFICADO de 2º nível

Cujo curso teve a duração de 6 meses.

Pirai do Sul, 7 de Dezembro de 2003.


Habilitado


Presidente / Mestre Olímpio.

ASCAB – Associação de Cultura Afro Brasileira

CGC 05.647.927/0001-31
Filiada à ACAPRAS




CERTIFICADO

A Associação de Cultura Afro Brasileira de Pirai do Sul, confere a

Fábio Barbosa de Souza

nascido em Pirai do Sul – Pr, no dia 15 de setembro de 1993.

Filho de Divonsir M. de Souza e Alberaci B. de Souza

O CERTIFICADO de 3º nível

Cujo curso teve a duração de 12 meses.

Pirai do Sul, 20 de junho de 2004.

Habilitado

Presidente/Mestre Olímpio

ASCAB – Associação de Cultura Afro Brasileira

CGC 05.647.927/0001-31
Filiada à ACAPRAS




CERTIFICADO

A Associação de Cultura Afro Brasileira de Pirai do Sul, confere a

Fábio Barbosa de Souza

nascido em Pirai do Sul- PR, no dia 15 de setembro de 1993.

Filho de Divonsir Marques de Souza e Alberaci Barbosa de Souza

O CERTIFICADO de 4º nível

Cujo curso teve a duração de 24 meses.

Pirai do Sul, 12 de dezembro de 2004.

Habilitado

Presidente/Mestre Olímpio

ASCAB – Associação de Cultura Afro Brasileira	
CGC 05.647.927/0001-31 Filiada à ACAPRAS	
	
CERTIFICADO	
A Associação de Cultura Afro Brasileira de Pirai do Sul, confere a	
<u>Fábio Barbosa de Souza</u>	
nascido em <u>Pirai do Sul- PR</u> , no dia <u>15</u> de <u>setembro</u> de <u>1993</u> .	
Filho de <u>Divonsir Marques de Souza</u> <u>Alberaci Barbosa de Souza</u>	
O CERTIFICADO de <u>5º</u> nível	
Cujo curso teve a duração de <u>36</u> meses.	
Pirai do Sul, 19 de junho de 2005.	
Habilitado	 Presidente/Mestre Olímpio


[illegible]





ANEXO B – FOTOS

FOTO 1- Membros do Grupo tocando antes das atividades


Fundação BIBLIOTECA NACIONAL
 MINISTÉRIO DA CULTURA
 Escritório de Direitos Autorais

Certificado de Registro ou Averbação

Nº Registro : 227.652 Livro : 400 Folha : 313


SONHO DE LIBERDADE (LETRA E PARTITURA)
Música

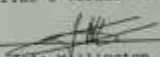
Protocolo de Registro: 200187-0473.
25 páginas
Obra não publicada.

Dados do requerente

RICHARD SILVA (Autoria)
C.I.C. - 033.192.988-00
Rua Benedita Sá de Machado, 549
Lapa
Caracas / PE, CEP. 51020-410

Para constar lavra-se o presente termo nesta cidade do Rio de Janeiro,
em 11 de Abril de 2001, que vai por mim assinado.


 Assinado por Lúcio da Silva Pimenta
 O referido é verdade e dou fé.


 JOÃO WILLINGTON
 Chefe do Escritório de Direitos Autorais

Rua da Imprensa, 16/ sala 1105, Centro, Rio de Janeiro/RJ, CEP 20030-120. Tel. (021) 220-0038, Fax: 240-9179

FOTO 2: Certificado de Autenticidade: Música Sonho de



FOTO 3 - Mestre Sena tocando na roda



FOTO 4 - Mestre Silveira avaliando os candidatos a subir de graduação.



FOTO 5 - Prática musical durante pausa para o almoço.



FOTO 6-Estagiário Chumbinho e sua família cantando antes de dormir.



FOTO 7 - Roda de Páscoa no quilombo Palmital do Pretos, em Campo Largo.



FOTO 8 - Entrega de doces aos quilombolas liderada pelo professor Chumbinho, ACAPRAS Campo Largo .



FOTO 9 - Capoeiristas após a roda de páscoa no quilombo.



FOTO 10 - Roda pos treino do Contramestre Coral.



FOTO 11 - Berimbaus preparados para a roda.



FOTO 12 - Oficina de Musicalização.



FOTO 13 - Bateria Montada para roda.



FOTO 14 -Entrega do certificado da oficina de musicalização.



FOTO 15 - Roda pós Padronização 2016.



FOTO 16 - Padronização 2017.